SUPRACOPERTA ȘI COPERTA:
SERGIU DINCULESCU

RUDOLF ARNHEIM

ARTA ȘI PERCEPȚIA VIZUALĂ

O PSIHOLOGIE A VĂZULUI CREATOR

TRADUCERE DE FLORIN IONESCU
CUVÎNT ÎNAINTE DE VICTOR ERNEST MAȘEK

Editura Meridiane, 1979

RUDOLF ARNHEIM

ART AND VISUAL PERCEPTION

A Psychology of the Creative Eye.
The New Version. University of California Press, Berkeley & Los Angeles
Copyright 1954, 1974, by The Regents of the University of California

Toate drepturile asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

CUVÎNT ÎNAINTE

Hotărît lucru, cititorii interesați de probleme de estetică, de istoria și teoria artei, sînt niște privilegiați. Alături de Editura Academiei și Editura Univers care au oferit în ultimii ani versiunile românești ale unor opere ce marchează puncte cardinale în orientarea esteticii moderne — Croce, Lukács, Hartmann, Woringer, Pareyson ș.a. — Editura Meridiane își continuă cu consecvență efortul de a aduce în circuitul culturii românești, prin diferitele ei colecții, tot ceea ce repertoriul reflecțiilor eseistice și istorico-teoretice asupra artei poate oferi mai reprezentativ. De la Malraux la Arnold Gehlen, de la Gombrich la Dufrenne ori de la Hoffmann la Morawski și Tatarkiewicz, volumele publicate în seriile „Biografii". Memorii. Eseuri", „Arte și civilizații" dar îndeosebi în mai recent înființata „Artă și gîndire" desfășoară un pasionant spectacol de idei, aducînd în „scenă" protagoniști de primă mărime, ce au înrîurit fiecare în mod sensibil fundamentele teoretice ale înțelegerii contemporane a artei.

Un astfel de protagonist este și Rudolf Arnheim, *prezentat acum întîia oară publicului nostru prin cea mai reprezentativă lucrare a sa, publicată prima dată în 1954, dar retipărită între timp de cîteva ori, cu substanțiale adăugiri și îmbunătățiri. Devenită rapid lucrare de referință pentru modalitatea și eficiența aplicării psihologiei moderne a percepției la studiul artei, „Arta și percepția vizuală" deschide și închide totodată, prin concluziile și datele noi ce întregesc ultima ediție din 1974, șirul unor lucrări ce au reprezentat, fiecare, pași importanți în constituirea unei psihologii științifice moderne a artei, ridicată pe fundamentele teoriei gestaltiste*: Entropy and Art *(Entropia în artă)*, Toward a Psychology of Art *(Spre o psihologie a artei)*, Genesis of a Painting *(Geneza picturii)*, Visual Thinking *(Gîndirea vizuală). Să amintim și mai timpuria* Film als Kunst *(Filmul ca artă) — scurtul eseu publicat prima oară, în 1932, la Berlin — lucrare fundamentală pentru orice estetică a filmului, în care se pun bazele unei semiotici a imaginilor și formelor în mișcare bazată, de asemenea, pe principiile psihologiei percepției.*

Toate aceste lucrări precum și numeroasele studii publicate în reviste ca „Psychological Rewiew" sau „Journal of Aesthetics", au făcut din Rudolf Arnheim cel mai cunoscut și autorizat reprezentat al unei estetici experimentale ce pune în locul procedeului analitic și nu o dată pur speculativ al explicației, demersul des-

criptiv al observației obiective (atitudine cognitivă din care își trag obîrșia și fundamentele teoretice ale „esteticii informaționale" elaborată de Moles și Bense).

Cariera științifică a lui Arnheim debutează cu anii de studiu și cu acumularea experienței de laborator, la Berlin, în preajma lui Wertheimer. După emigrare, determinată de ascensiunea fascismului în Germania, Fundația Guggenheim îi oferă găzduire între anii 1941—1943 în laboratoarele sale. Perioada 1943—1950 marchează îmbinarea muncii de cercetare cu cea de predare, în calitate de profesor de psihologie a artei, la Sarah Lawrence College din New York. O bursă Rockefeller, obținută în 1951, îi oferă răgazul necesar redactării lucrării sale devenită clasică „Arta și percepția vizuală". Începînd din 1968 își desfășoară activitatea ca profesor de psihologia artei în cadrul catedrei de studii vizuale și ambientale de la Universitatea Harvard.

De formație psiholog-pedagog, Arnheim și-a însușit temeinic, dar, cum vom vedea, și în spirit critic, principiile psihologiei formelor (Gestaltpsychologie) în timpul studiilor sale la Berlin, nu numai sub îndrumarea directă a lui Wertheimer, ci și sub fecunda înrîurire a fondatorilor acestei direcții psihologice: Ehrenfels, Köhler, Koffka. Să nu uităm nici izvoarele teoretice ce au dus la cristalizarea acestei doctrine a percepției, de asemenea detectabile printre leit-motivele cărții: Craus, Brentano și, coborînd pe filonul de gîndire ce a inspirat curentul, chiar Goethe, cu a sa teorie a percepției culorilor, de la care provine însuși conceptul de Gestalt.

Întrucît lucrarea pe care o prefațăm reprezintă totodată primul contact al publicului nostru cu gestaltismul in acto, să încercăm mai întîi să explicităm pe scurt ceea ce în carte nu există decît implicit sau menționat sporadic, și anume fundamentul teoretic și contextul de idei în care s-au desfășurat cercetările concrete ale căror concluzii fac obiectul cărții de față.

Numitorul comun al tuturor experimentelor gestaltiste îl constituie respingerea poziției pe care se situa psihologia clasică a secolului al XIX-lea, analitică și asociaționalistă. Cu alte cuvinte experiența perceptivă nu mai e considerată ca derivînd din date senzoriale fragmentate și distincte, reunite apoi printr-un ipotetic proces asociativ, ci ca fiind formată din întreguri perceptive, preconstituite și organizate într-o structură cu sens. Gestaltiștii proclamă astfel primordialitatea întregului asupra părților în activitatea psihică. De aceea văzul nu înseamnă o înregistrare mecanică a unor elemente pasive, ci explorare activă a configurației și astfel receptarea unor imagini structurale semnificative. Psihologia clasică stabilea un raport asociativ între impresiile noastre și manifestările obiectivului. Subiectul ar transpune astfel propriile sale tendințe emotive în obiectele contemplate, grație unui procedeu analogic. Dimpotrivă, gestaltiștii consideră sensul sau valoarea semnificativă a lucrurilor drept intrinsecă proprietăților lor formale, ordinii lor structurale.

Metoda cu ajutorul căreia gestaltiștii vor să stabilească experimental cum ia naștere în actul percepției o anumită formă sau configurație a obiectelor experienței este pur descriptivă: ei constată prin observație anumite moduri de reprezentare a obiectelor percepute și deduc din ele cîteva legi cu aplicabilitate foarte variată. Din această categorie fac parte celebrele legi formulate în 1890 de Ehrenfels: 1) faptele psihice sînt „forme", adică structuri totale organic corelate într-un context spațial sau temporal; 2) aceste totalități constau în sinteze ale unor raporturi, în calități formale, fiind cu toate acestea transpozabile, adică putîndu-și conserva însușirile fundamentale chiar și în condițiile schimbării pînă la un anumit punct a naturii factorilor din care sînt constituiți. O altă lege fundamentală, formulată de Wertheimer și numită „legea pregnanței", stabilește că „orice fenomen natural tinde spre cea mai bună organizare permisă de condițiile date". Prin „cea mai bună organizare" sau „pregnanță a formei" se înțelege ceea ce corespunde criteriului de regularitate, omogenitate, de simetrie sau de simplitate. În fond, cum observa Koffka, este vorba de principiul că fiecare formă percepută este întotdeauna cea mai bună posibilă într-un sistem dat — principiu a cărui valabilitate gestaltiștii au demonstrat-o prin minuțioase observații experimentale.

Prin lucrarea de față Rudolf Arnheim inaugurează, în fapt, aplicarea sistematică a acestor principii la studiul operelor de artă, continuînd și dezvoltînd aplicațiile sporadice și fragmentare ale lui Köhler, Koffka sau Ehrenfels. El lărgește așadar în mod esențial sfera problemelor estetice investigate dintr-o perspectivă gestaltistă: condițiile identificării și recunoașterii unui întreg perceptiv — a unui pattern vizual — ca imagine a ceva; problemele referitoare la caracterul psihologic al fenomenelor de suprapunere, de racursiu, de deformare, sau cele referitoare la semnificația mișcării aparente, cu efect stroboscopic, în cazul dansului și al cinematografului — aspecte ce nu au mai fost niciodată abordate dintr-o astfel de perspectivă estetică și psihologică integratoare.

În sensul acelorași contribuții originale — prin care Arnheim a remaniat și reorganizat metoda psihologică făcînd-o aptă pentru o interpretare a fenomenelor estetice — se înscrie și distincția, nu tocmai lipsită de ambiguitate, făcută de autor între Shape și Form. Shape (configurație, figură) ar reprezenta aspectul pur spațial al lucrurilor, silueta, profilul, conturul și articulațiile unui corp material, fără a se lua în considerație plasarea sa într-un anume spațiu. Form este figura dotată cu un sens, forma unui conținut anume, care ni se dezvăluie doar în condițiile în care figura este interpretată în funcție de orientarea sa, de plasarea sa într-un anumit context spațial, de raportul ei cu fondul. Rezultă astfel că pentru ca un obiect sau un fenomen să poată fi perceput ca formă, inclusiv ca formă artistică, acest lucru depinde de: 1) structura sistemului perceput ca incluzînd obiectul (cîmpul fizic), 2) de cîmpul mental (sau cerebral) pe care este proiectată imaginea și 3) de raportul structurii cinetice a corpului celui care observă obiectul. Viziunea artistică este așadar viziune a unor forme și devine semnificantă tocmai pentru că marchează convergența diverselor dimensiuni psihice. În acest sens trebuie înțeles

leit-motivul fundamental al cărții lui Arnheim și anume că percepția vizuală a „figurii", așadar vederea ei, este un proces de explorare activă, de „pipăire" a obiectului (opusă receptării pasive a aparatului fotografic).

Subliniind deci faptul că „citirea" corectă a formei (Form), a semnificației sale, depinde de interpretarea ei în contextul altor forme, Arnheim ajunge la o concluzie deosebit de importantă pentru teoria și critica artei moderne anulînd, în fapt, legitimitatea „obiectului opac" născut dintr-un aleatoriu proces instaurativ: „Conformația vizuală a unei opere de artă nu poate fi doar un joc arbitrar de forme și culori. Ea este indispensabilă pentru interpretarea precisă a ideii pe care o exprimă opera ... Tipul de cunoscător care apreciază exclusiv forma păcătuiește la fel de grav față de operă ca și profanul interesat doar de subiect. Nici schema formală, nici subiectul nu constituie conținutul fundamental al operei de artă. Ambele sînt instrumente ale formei artistice, servind la a da trup unei abstracții universale invizibile".

Principala obiecție ce poate fi adusă metodei gestaltiste în analiza formei artistice și implicit și lui Arnheim o constituie faptul că de dragul „purității" analizei ajunge la transformarea mijlocului în scop. Cu alte cuvinte, respectînd în toate condițiile „principiul pregnanței", înseamnă să apreciem reușita, respectiv valoarea unei forme artistice, doar în funcție de satisfacerea unor exigențe elementare (simplitate, ordine, simetrie, echilibru etc.). Dar, în cazul artei, toate acestea nu sînt decît condiții și mijloace, iar nu scopul formelor respective. Nu contestăm așadar justețea afirmației gestaltiste că orice experiență tinde spre plenitudine, spre o determinare optimă, constînd dintr-o ordine și un echilibru care să-i confere pregnanță. Dar aceasta nu înseamnă că experiența tinde spre echilibru de dragul echilibrului sau la pregnanță pentru pregnanță ca atare. Acestea din urmă constituie numai aspectul formal-estetic al experienței, dar nu explică intenționalitatea procesului de constituire a formelor respective. De aceea, ca și în cazul altor demersuri experimental-științifice cu pretenții de procedee exhaustive — de pildă cel al esteticii informaționale — și metoda gestaltistă este condamnată la formalism prin însăși ambiția sa științifică care nu-i permite să depășească planul sintactic, gramatical, al relațiilor dintre elementele formale. Ceea ce, desigur, nu diminuează importanța observațiilor și concluziilor permise de acest nivel al cercetării pentru o ulterioară analiză semiotică și axiologică, deci hermeneutică, a formei artistice.

Este ceea ce Arnheim și face, în fapt, depășind permanent și deliberat granițile investigației strict gestaltiste spre a ajunge la o adevărată filosofie a stilului și, mai mult, la o concepție ce vizează optimizarea modului de existență și înțelegere a artei.

Cu alte cuvinte finalitatea cărții lui Arnheim nu se confundă cu premisele metodologice pe care le utilizează. Scopul său mărturisit nu este o analiză de dragul analizei, ci folosirea „materiei" furnizate de această analiză pentru impunerea unui mod, nespeculativ, de înțelegere a artei. Constatarea, de loc măgulitoare pentru

esteticile tradiționale, de la care pornește autorul, este că: „arta este în primejdie de a se îneca în vorbărie". Marele public iubitor de artă s-a plictisit de „obscuritatea amețitoare a vorbăriei pretins artistice", de „jonglatul cu lozinci și cu concepte artistice răsuflate", de „fățuielile pseudoștiințifice și de măsurarea minuțioasă a nimicurilor" nesemnificative. Arta este „cel mai coneret lucru din lume și nimic nu ne îndreptățește să-i zăpăcim pe cei ce doresc să afle mai mult despre ea".

Demersul său analitic, experimental, de tipul științelor exacte, constituie o reacție la această stare de fapt. El vrea să prevină „un mod greșit de a gîndi și vorbi despre artă", proliferat în urma faptului că „am neglijat darul nostru de a înțelege realitatea prin intermediul simțurilor". Claritatea impresiilor noastre este estompată de vorbărie, conceptul este rupt de percept, iar gîndul se mișcă printre abstracții. Nu știm ce vedem, de aceea „ne simțim dezorientați în prezența unor obiecte care au înțeles numai pentru privirea nemijlocită și căutăm refugiu în ambianța mai familiară a cuvintelor". Simplul contact, chiar repetat, cu capodoperele nu este suficient pentru asigurarea unui mod adecvat de înțelegere a lor. Capacitatea noastră înnăscută de a înțelege cu ajutorul văzului a „adormit și trebuie redeșteptată".

Importanța propedeutică deosebită a cărții lui Arnheim, atît pentru creator, cît și pentru pedagogia artei, constă în aceea că ne ajută să înțelegem (deci să conștientizăm) ce vedem și mai ales de ce vedem lucrurile așa și nu altfel. O cercetare, precum cea expusă în lucrarea de față, se înscrie așadar printre contribuțiile teoretice care fac posibilă „trecerea de la creația inconștientă la conștiința creatoare", după fericita formulare a lui Lucian Blaga.

Să repetăm deci că scopul ultim al experiențelor și demonstrațiilor lui Arnheim îl reprezintă nu o disecare „chirurgicală" a procesului de percepere, pe traiectul nervului optic, ci examinarea cîtorva dintre virtuțiile vederii (creativă, imaginativă ingenioasă, subtilă), pentru a contribui astfel la revitalizarea lor, respectiv la îndrumarea și utilizarea lor în cunoștință de cauză. Considerațiile la care ajunge sînt astfel de o extremă utilitate pentru revitalizarea metodologiei de educație estetică, respectiv pentru pedagogia artistică formativă, avînd ca scop dezvoltarea aptitudinilor perceptive prin educarea percepției vizuale a formelor.

Nu intenționăm să facem aici inventarul tuturor problemelor și concluziilor pe care atitudinea, prin excelență polemică, a autorului le supune atenției teoreticienilor artei. Cîteva însă ni se par de o deosebită importanță și actualitate pentru cristalizarea unei estetici contemporane, dialectice, eliberate de poncifele fals materialiste ale unui dogmatism nu numai de conjunctură dar și de precaritate științifică.

Astfel, teza vulgarizatoare despre artă ca reproducere mimetică, fidelă a realității, așa cum ne cade sub simțuri, este desființată nu cu argumente de ordin filosofic, deci speculativ, ci prin demonstrații științifice, dincolo de discuție. Chiar și în ipostazele ei cele mai realiste, arta este act de re-creație și ea contribuie la per-

cepere și înțelegerea adecvată, adevărată a realității, numai în măsura în care recreînd-o după legi și criterii proprii, *o face sesizabilă în esența ei definitorie. Concluzie fundată de Arnheim pe o serie de observații experimentale pe cît de inedite pe atît de convingătoare.*

Să ne referim, de pildă, la o relație de maximă elementaritate precum similitudinea *cantitativă (dimensională) între un obiect și imaginea lui artistică. Împotriva unei prejudecăți cu veche tradiție, privind condițiile unei reflectări „conforme cu realitatea", Arnheim demonstrează că și la acest nivel, cantitativ, intervine funcția artistică de restructurare a realului. Redarea „realistă" a mărimilor, de pildă, este doar marginal importantă pentru echivalența dimensiunii obiectelor picturale și pentru* credibilitatea *statutului lor artistic, căci* identitatea perceptuală *nu depinde prea mult de ea. În artă „asemănarea" cea mai deplină, apreciată ca atare de cel care percepe forma artistică figurativă, se bazează în fapt pe* ne-*asemănarea de fapt, pe deformări și denaturări ale proporțiilor și dimensiunilor de bază ale obiectului. Aceste deformări sînt cerute de diferența, ignorată de profani, dintre „spațiul fizic" real și „spațiul psihologic" pe care-l percepem prin intermediul operei. De aceea, imaginea cea mai „realistă" se bazează pe o iluzie optică. Astfel, cum demonstrează extrem de sugestiv Arnheim, perspectiva centrală, procedeu tehnic ce stă la baza întregii picturi figurative, realiste, de la Renaștere pînă azi, nu este decît o deformare brutală și complicată a formei normale a lucrurilor. Același lucru îl demonstrează experimentele descrise în capitolul despre redarea aspectului dinamic al unei imagini și al mișcării în genere. Deosebit de elocventă se arată a fi în acest sens diferența dintre redarea mecanică, fotografică, a mișcărilor unui cal în galop, de pildă, redare ce trezește la privitor impresia de fals, de încremenire nefirească — și redarea picturală a aceleiași mișcări, „inexactă" cum a dovedit analiza mișcării descompuse cu ajutorul filmării, dar mult mai „adevărată" mai credibilă pentru ochi, prin comparație cu impresia vizuală păstrată în memorie. Exemple de acest fel pot fi aduse la nesfîrșit și ele demonstrează faptul că realizarea de imagini, artistice ori de altă natură, nu derivă pur și simplu din proiecția optică a obiectului reprezentat, ci este un* echivalent *al proprietăților observate la acest obiect, echivalență realizată cu mijloace specifice artei. Acest adevăr pune sub semnul ridicolului orice doctrină estetică naturalist-iluzionistă, promotoare a unui realism naiv ce consideră opera unui pictor sau sculptor o simplă copie a perceptului. O asemenea credință, transformată în năzuință, stă la baza precarității artistice, a caracterului ridicol și puternicei impresii de fals proprie artei kitsch.*

Tocmai în necesitatea acestei reconstruiri *și* reconstituiri *a realului într-un context guvernat de legi și criterii de ordonare proprii, altele decît ale realului fizic, își află originea libertatea de creație specific artistică. În dreptul artistului la „minciună semnificativă", capabilă să sugereze realul mai exact decît copia mecanică; în libertatea sa de a construi nu un duplicat, ci o replică, un echivalent al realului, stă forța artistului și a artei de înrîurire formativă a conștiințelor, de impul-*

sionare a progresului și autodepășirii. De aici, în fond, și posibilitatea vizionarismului oricărei arte cu adevărat revoluționare.

O altă categorie de teze și idei, mi se pare deosebit de importantă pentru estetică, îndeosebi pentru procesul de educație estetică a sensibilității și capacității perceptive a publicului, tributare încă în cea mai mare parte unei orientări aproape exclusive spre descifrarea anecdoticii operei, spre ce *se spune într-o operă plastică, dar lipsite de interes pentru* cum *se spune, sau doar incapabile să discearnă între valoare și nonvaloare (respectiv între izbutit și neizbutit) din acest punct de vedere. Dar abia de la acest nivel poate lua naștere o percepere* estetică, *adecvată a picturii, capabilă să se convertească în satisfacție și emoție specific artistică. Spre a sprijini constituirea conștientă a unui asemenea tip de percepție, adecvată estetic, Arnheim face o descriere exhaustivă a felului de obiecte pe care le vedem și a mecanismelor perceptuale ce explică fenomene vizuale ca: echilibrul, forma, configurația, dezvoltarea, spațiul, lumina, culoarea, mișcarea, dinamica și corolarul lor — expresia. Demers urmat apoi de foarte sugestive, minuțioase și aplicate demonstrații privind concluziile teoretice obținute, la picturi și opere individuale, concrete. Rezultatul este un extrem de binevenit și necesar* îndreptar de lectură a alfabetului plastic, *fără de care orice contact real al publicului cu arta plastică contemporană nu poate fi decît iluzoriu și generator de confuzii.*

În sfîrșit, fără a epuiza, desigur, sfera problemelor demne de interesul oricărui cititor, mai semnalăm deosebita importanță teoretică a observațiilor în marginea artei naive și a celei create de copii, în care autorul ne propune și legitimează o „toleranță perceptivă" pentru echivalențele artei nerenascentiste („nerealiste") de surprindere a realului: pictura naivă, „perspectiva egipteană", cubismul. Demonstrînd legitimitatea, respectiv logica internă a acestor perspective „ex-centrice", în mod eronat puse pe seama unor deficiențe de tehnică artistică, Arnheim ne oferă un ghid indispensabil pentru o orientare judicioasă în „muzeul imaginar" al artei tuturor timpurilor și tuturor zonelor geografice.

Spre deosebire de Gillo Dorfles — prefațatorul ediției italiene a acestei cărți — nu considerăm că Arnheim ne oferă prin lucrarea de față o nouă estetică. *Demersul ei teoretic este mai apropiat de rigorile și limitele oricărei* Kunstwissenschaft, *chiar dacă numeroase observații în marginea materialului experimental ating altitudinea reflecției filosofice asupra artei. Explicațiile și concluziile de tipul celor din această carte nu pot determina în mod direct judecățile de valoare asupra operelor analizate, dar ele ne permit să evaluăm cu mai multă rigoare și obiectivitate cauzele anumitor efecte estetice, aparent „inefabile", ce au însă, în mod evident, baze perceptive solide.*

Aşadar, „Arta şi percepţia vizuală", ca şi celelalte lucrări amintite ale lui Arnheim, nu configurează o „nouă estetică", dar ele constituie baza factologică indispensabilă pentru o estetică ce tinde să confere aserţiunilor ei rigoarea, caracterul univoc şi fundamentarea experimentală proprie tezelor formulate de ştiinţele exacte. În acest sens Rudolf Arnheim poate fi citat printre izvoarele teoretice ale esteticii semiotice şi experimentale.

VICTOR ERNEST MAŞEK

PREFAŢĂ*

Această carte a fost rescrisă în întregime. O asemenea revizuire i se poate părea mai firească unui profesor decît altor autori, căci profesorul este obişnuit să i se dea un nou prilej, în fiecare an, pentru a-şi formula ideile mai clar, a elimina materialul superfluu şi a adăuga noi date şi constatări, pentru a îmbunătăţi organizarea materialului şi în general pentru a trage folos din modul în care a fost primită lucrarea.

Cu aproximativ douăzeci de ani în urmă, am scris prima versiune a cărţii de faţă într-un ritm intens. Trebuia s-o termin în cincisprezece luni sau să n-o mai scriu deloc. Am scris-o, la drept vorbind, într-un singur efort continuu, oprindu-mă doar rareori pentru a consulta alte resurse decît cele păstrate în memorie, şi am lăsat demonstraţiile şi argumentările să se succeadă aşa cum îmi veneau în minte. A fost un efort antrenant şi foarte personal. Primirea prietenească făcută cărţii se poate datora în parte acestei verve nedisciplinate a unui autor uşuratic, neobişnuit cu munca sistematică cerută de expunerile teoretice.

Totuşi anumite neajunsuri ale procedeului au început să se ivească pe măsură ce continuam să predau materia cuprinsă în carte şi să observ reacţiile la modul meu de prezentare. Multe din cele descrise proveneau din cîteva principii fundamentale, dar această provenienţă nu era totdeauna explicitată în text şi nici principiile în sine nu erau demonstrate cu suficientă stăruinţă. Un asemenea stil nu contravenea mentalităţii artiştilor şi a studenţilor în arte, care se concentrau pe elementele vizuale specifice, sesizînd înţelesul general ce străbătea ansamblul. Dar chiar şi ei, am început s-o simt, ar fi avantajaţi de o organizare mai unitară. Şi, desigur, acest lucru ar fi util savanţilor şi gînditorilor care preferă expuneri mai sistematice.

Mai mult, acum două decenii, principiile fundamentale nu erau la fel de clare în mintea mea pe cît sînt astăzi. În noua versiune mă străduiesc să arăt că tendinţa spre cea mai simplă structură, dezvoltarea pe etape de diferenţiere, caracterul dinamic al percepţiilor şi alte trăsături de bază se aplică, fără excepţie, tuturor fenomenelor vizuale. Nu cred că aceste principii s-ar fi învechit în urma unor descoperiri mai noi. Dimpotrivă, convingerea mea este

* Prefaţa autorului la „versiunea nouă" a lucrării, publicată în 1974.

că ele ocupă acum treptat locul ce li se cuvine, și sper că o insistență mai explicită asupra prezenței lor universale va permite cititorului să vadă mai pregnant, în numeroasele aspecte ale formei, culorii, spațiului și mișcării, manifestări ale unui unic mod de expresie coerent.

În fiecare capitol unele pasaje au rezistat la proba timpului, și dacă aprecierea cititorilor concordă cît de cît cu a mea, aceștia nu vor resimți probabil lipsa prea multora dintre formulările cu care între timp s-au putut obișnui sau de care eventual s-au atașat. Ei le pot găsi, totuși, în alt loc din același capitol, sau chiar într-un alt capitol, și nu-mi rămîne decît să sper că aceste transformări permit o încadrare mai logică în context.

Deși unele propoziții sau pagini întregi au fost extrase din prima ediție, cea mai mare parte a textului este nouă, nu numai în redactare dar și în conținut. Douăzeci de ani de interes asiduu pentru un domeniu nu pot să nu lase urme. La fel de explicabil, cartea s-a dezvoltat, cum se întîmplă, și în sensul unui volum mai mare. Au apărut noi idei, exemple noi îmi stau la îndemînă și s-au publicat numeroase studii relevante. Dar chiar și astfel, noua versiune nu pretinde mai mult decît cea veche a fi o prezentare exhaustivă a literaturii de specialitate. Am continuat să caut demonstrații izbitoare și confirmări ale fenomenelor vizuale legate de artă. Totodată am eliminat din carte anumite digresiuni și formulări mai complicate; cîteva dintre acestea au fost tratate separat într-o serie de eseuri cuprinse sub titlul *Spre o psihologie a artei (Toward a Psychology of Art)*. Dacă cititorii observă că redactarea cărții *(în limba engleză — n. red.)* este mai bună și mai precisă, aș vrea să se știe că acest progres se datorește străduinței unui excelent redactor, doamna Muriel Bell. Îi sînt mult îndatorat și soției mele Mary, care a descifrat și dactilografiat întregul manuscris.

Majoritatea ilustrațiilor folosite în prima ediție au fost păstrate, deși cîteva sînt înlocuite cu imagini mai atrăgătoare. În concluzie pot doar să nădăjduiesc că lucrarea va continua să se găsească, adnotată și mînjită cu ipsos și vopsele, pe mesele și pupitrele celor preocupați activ de teoria și practica artistică și că, în veșmîntul ei nou și mai frumos, ea va continua să se numere printre acele materiale de specialitate de care artele vizuale au nevoie pentru a-și îndeplini tăcuta lor menire.

R. A.

Catedra de studii vizuale și ambientale
Universitatea Harvard
Cambridge, Massachusetts, S.U.A.

INTRODUCERE

S-ar părea că arta este în primejdie de a se îneca în vorbărie. Rareori ni se oferă vreo creație nouă pe care am fi dispuși s-o acceptăm ca artă autentică; în schimb, sîntem copleșiți sub un curent de cărți, articole, teorii, discursuri prelegeri, îndrumări — toate gata să ne spună ce este și ce nu este arta, cine ce a făcut, cînd, de ce, din cauza cui și pentru care motiv. Ne obsedează imaginea unui trup mic și gingaș, disecat cu aviditate de nenumărați chirurgi și analiști profani. Și sîntem înclinați să admitem că arta este nesigură în vremea noastră deoarece ne gîndim prea mult la ea și o discutăm prea mult.

Probabil că un asemenea diagnostic este superficial. Într-adevăr această stare de lucruri pare nesatisfăcătoare aproape tuturor; dar dacă vom căuta cauzele ei cu o puțină atenție, vom găsi că moștenim o situație culturală care, pe de o parte, este nepotrivită creației artistice și pe de alta, pare să încurajeze un mod greșit de a gîndi despre ea. Experiențele și ideile noastre tind să fie generale dar nu profunde, sau profunde dar nu generale. Am neglijat darul nostru de a înțelege realitatea prin intermediul simțurilor. Conceptul este rupt de percept, iar gîndul se mișcă printre abstracțiuni. Ochii noștri au fost reduși la rolul unor instrumente de identificare și măsurare; în consecință, suferim din cauza unei sărăcii de idei care să poată fi exprimate în imagini și din cauza incapacității noastre de a descoperi sensul celor văzute. Desigur, ne simțim dezorientați în prezența unor obiecte care au înțeles numai pentru privirea nemijlocită și căutăm refugiu în ambianța mai familiară a cuvintelor.

Simplul contact cu capodoperele nu este destul. Prea mulți oameni vizitează muzee și adună volume de reproduceri fără să capete acces la artă. Capacitatea noastră înnăscută de a înțelege cu ajutorul ochiului a adormit și trebuie redeșteptată. Putem realiza aceasta cel mai bine mînuind creioane, peneluri, dălți și, poate, aparate de fotografiat. Dar și aici, obiceiurile rele și concepțiile greșite vor bara calea celor neajutați. Adesea aceștia sînt sprijiniți cel mai eficace de dovezile vizuale, atunci cînd li se arată punctele slabe sau li se prezintă exemple bune. Dar acest sprijin rareori ia forma unei pantomime. Oamenii au motive temeinice pentru a sta de vorbă între ei. Cred că acest lucru este adevărat și în domeniul artelor.

Aici, însă, trebuie să luăm în considerare spusele artiștilor și profesorilor de artă, care ne previn contra utilizării vorbelor în atelier și în sălile de expoziție. Deși ei înșiși pot folosi multe vorbe pentru a-și formula avertismentul. Ei pot pretinde, în primul rînd, că impresiile vizuale nu pot fi transmise prin limbajul verbal. Există un miez de adevăr în aceasta. Calitățile specifice ale experienței oferite de un tablou al lui Rembrandt sînt doar parțial reductibile la descriere și explicații. Această limitare însă nu se aplică numai artei, ci oricărui obiect al experienței. Nici o descriere sau explicație, fie portretul verbal pe care o secretară îl face șefului ei, fie descrierea de către un medic a sistemului glandular al pacientului, nu poate decît să prezinte cîteva categorii generale într-o anumită configurație. Savantul construiește modele conceptuale care, cu puțină șansă, vor reflecta esența a ceea ce el dorește să înțeleagă despre un fenomen dat. Dar el știe că nu poate exista o reprezentare complexă a unui caz individual. El știe, de asemenea, că nu este nevoie să repete, în copie, ceea ce există deja.

Artistul, la rîndul său, folosește categoriile de formă și culoare pentru a fixa în particular un lucru cu semnificație universală. El nu dorește, și nici nu poate, să egaleze unicul. Desigur, rodul străduinței sale este un obiect sau o acțiune unică în felul ei. Lumea pe care o vedem atunci cînd privim un tablou de Rembrandt n-a fost înfățișată de nimeni altul; pentru a pătrunde în această lume trebuie să receptăm sentimentul și caracterul specific al luminilor și umbrelor ei, chipurile și gesturile oamenilor ei și atitudinea față de viață transmisă de ea — să le receptăm nemijlocit, prin simțurile și simțirile noastre. Cuvintele pot și trebuie să aștepte pînă cînd mintea noastră distilează, din această unicitate a experienței, generalități care să poată fi sesizate de simțurile noastre, conceptualizate și etichetate. Obținerea unor asemenea generalități dintr-o operă de artă e un proces laborios, dar care nu diferă în principiu de încercarea de a descrie natura altor fenomene complexe, ca structura fizică sau mentală a ființelor vii. Arta este produsul organismelor și, ca atare, nu e probabil nici mai simplă, nici mai complexă decît aceste organisme.

Se întîmplă adesea să vedem și să simțim anumite calități într-o operă de artă, dar să nu le putem exprima în cuvinte. Acest lucru se datorește nu împrejurării că noi folosim limbajul, ci faptului că n-am reușit încă să „tunăm" calitățile percepute în categorii adecvate. Limbajul nu poate realiza aceasta direct deoarece el nu ne oferă o cale nemijlocită de contact senzorial cu realitatea, ci servește doar pentru a denumi cele văzute, auzite sau concepute de noi. Desigur, el nu este un agent străin, nepotrivit pentru fenomenele perceptuale. Dimpotrivă, limbajul nu se referă decît la experiențe perceptuale. Aceste experiențe, totuși, trebuie să fie încodate prin analiza perceptuală înainte ca noi să le putem denumi. Din fericire, analiza perceptuală este foarte subtilă și poate merge departe. Ea ne ascute privirea în scopul pătrunderii unei opere de artă pînă la limita impenetrabilului final.

O altă prejudecată susține că analiza verbală paralizează creația și înțelegerea intuitivă. Și aici există un miez de adevăr. Istoria trecutului și experiența prezentului ne oferă multe exemple despre nocivitatea formulelor și rețetelor. Dar trebuie oare să concludem că în artă un anumit atribut al minții urmează a fi suspendat pentru ca altul să poată funcționa? Nu este oare adevărat că perturbările se produc tocmai atunci cînd o anumită facultate mintală acționează în detrimentul alteia? Echilibrul gingaș al tuturor capacităților unei persoane — singurul care îi permite să trăiască deplin și să lucreze bine — este afectat nu numai atunci cînd intelectul stînjenește intuiția, dar și cînd senzația înlătură judecata. Bîjbîiala în imprecizie nu este deloc mai productivă decît aderența oarbă la reguli. O autoanaliză neînfrînată poate fi dăunătoare, la fel ca și primitivismul artificial al celui ce refuză să înțeleagă cum și de ce lucrează. Omul modern poate, și ca atare trebuie să-și trăiască viața dovedind o conștiință de sine fără precedent. Sarcina de a trăi a devenit, pare-se, mai grea, dar nu există nici o cale ocolitoare.

Scopul cărții de față este de a examina cîteva dintre virtuțile simțului vizual și, prin aceasta, de a ajuta la împrospătarea și îndrumarea lor. De cînd mă țin minte am avut de-a face cu arta, i-am studiat natura și istoria, mi-am încercat și ochiul și mîna, am căutat tovărășia artiștilor, teoreticienilor, profesorilor de artă. Acest interes a sporit în urma studiilor mele de psihologie. Toate procesele vizuale sînt de domeniul psihologului, și nimeni n-a discutat vreodată procesele creării și receptării artei fără să recurgă la psihologie. Unii teoreticieni apelează cu folos la constatările psihologilor. Alții le aplică unilateral sau fără să admită că o fac; dar inevitabil ei toți folosesc psihologia, unii conform progreselor la zi, alții în variante locale sau ca rămășițe ale unor teorii din trecut.

Pe de altă parte, unii psihologi dovedesc un interes profesional față de artă. Pare însă justificat să spunem că cei mai mulți dintre ei au contribuit doar marginal la înțelegerea aspectelor esențiale. Aceasta se datorește mai ales faptului că pe psihologi îi interesează adesea activitățile artistice numai ca instrument de explorare a personalității umane, ca și cum arta s-ar deosebi prea puțin de o pată Rorschach* sau de răspunsurile la un chestionar. De asemenea, ei își limitează demersul la ceea ce poate fi măsurat sau numărat și la concepte pe care le-au obținut din practica experimentală, clinică sau psihiatrică. Se poate ca prudența lor să fie întemeiată, căci arta, ca orice alt obiect de studiu, cere o cunoaștere intimă care se naște doar dintr-o iubire îndelungată și din devotament răbdător. O bună teorie a artei trebuie să aibă iz de atelier, deși limba ei se va deosebi de jargonul specializat al pictorilor și sculptorilor.

Propria mea sarcină este limitată în multe privințe. Ea implică doar artele vizuale, mai ales pictura, desenul și sculptura. Această preferință, fără

* Rorschach, H. (1884–1922), psihiatru elvețian, autor al unui test psihodiagnostic bazat pe interpretarea de către subiecți a configurațiilor sugerate de o pată de cerneală (*n. trad.*)

îndoială, nu este complet arbitrară. Artele tradiționale au acumulat nenumărate exemple, de cea mai mare varietate și de cea mai bună calitate. Ele ilustrează problemele formei cu o precizie ce nu se poate obține decît prin munca migăloasă a minții. Aceste demonstrații nu duc însă spre fenomene similare, deși adesea mai puțin clar manifestate, din domeniul artelor fotografice și interpretative. De fapt, studiul de față derivă dintr-o analiză psihologică și estetică a filmului, întreprinsă în deceniile 3 și 4 ale secolului nostru.

O altă limită a lucrării mele este de ordin psihologic. Toate aspectele intelectului, congnitive, sociale sau motivaționale, au legătură cu arta. Locul artistului în comunitate, efectele muncii sale asupra relațiilor dintre el și ceilalți oameni, funcția activității creatoare în cadrul străduaniei intelectuale de a se realiza și a dobîndi înțelepciunea — nici unul din aceste aspecte nu constituie obiectul principal al cărții. Nu mă ocup nici de psihologia consumatorului de artă. Sper însă că cititorii se vor simți compensați prin bogata galerie de forme, culori și mișcări ce îi întîmpină aici. Făcînd puțină ordine în această vegetație luxuriantă, stabilind o morfologie și extrăgînd anumite principii, vom avea destule de îndeplinit.

Iată deci prima sarcină: o descriere a felului de obiecte pe care le vedem și a mecanismelor perceptuale ce explică fenomenele vizuale. Dacă ne-am opri la suprafață însă, am lăsa întreaga străduanie trunchiată și fără sens. Formele vizuale nu au înțeles decît în măsura în care ne spun ceva. Iată de ce vom purcede totdeauna de la imaginile percepute la sensul pe care ele îl transmit, iar o dată ce vom reuși să privim atît de departe, putem spera să recîștigăm în profunzime ceea ce pierdem în întindere prin îngustarea deliberată a orizontului nostru.

Principiile gîndirii mele psihologice și multe dintre experimentele pe care le voi menționa mai jos derivă din teoria *Gestalt*-ului — o disciplină psihologică, trebuie să adaug, fără nici o legătură cu diversele forme de psihoterapie ce folosesc această denumire. Cuvîntul „Gestalt", care în germană înseamnă „formă", este aplicat de pe la începutul secolului unui set de principii științifice formulate mai ales pe baza unor experimente în domeniul percepției senzoriale. Se admite în general că temeliile cunoștințelor noastre actuale despre percepția vizuală au fost puse în laboratoarele psihologilor gestaltiști. Propria mea evoluție a fost modelată de lucrările teoretice și practice ale acestei școli.

Ca să precizăm, de la începuturile ei psihologia *Gestalt*-ului s-a înrudit cu arta. Arta este prezentă în scrierile lui Max Wertheimer, Wolfgang Köhler și Kurt Koffka. Pe alocuri ea este explicit menționată, dar mai important găsim faptul că spiritul ce stă la baza judecății acestor oameni permite artistului să se simtă la el acasă. Într-adevăr, era nevoie de un fel de viziune artistică a realității pentru a aminti savanților că majoritatea fenomenelor naturale nu pot fi descrise satisfăcător dacă le analizăm parte cu parte. Că întregul nu se poate alcătui prin adăugirea unor părți izolate nu era ceva nou pentru artist. De

veacuri savanții spuneau lucruri valoroase despre realitate descriind rețele de relații mecanice, dar nicicînd o operă de artă n-a putut fi creată sau înțeleasă de minți incapabile să conceapă structura integrată a unui întreg.

În lucrarea care a dat teoriei *Gestalt*-ului numele ce-l poartă, Christian von Ehrenfels subliniază că dacă fiecare dintr-o duzină de subiecți ar asculta cîte unul din cele douăsprezece tonuri ale unei melodii, suma experiențelor lor n-ar fi egală cu experiența unor persoane care ascultă întreaga melodie. Multe din experimentele ulterioare ale teoreticienilor gestaltiști au fost menite să demonstreze că aspectul oricărui element depinde de locul și funcția acestuia într-o schemă generală. Un cititor atent nu poate lua cunoștință de aceste studii fără să admire năzuința spre unitate și ordine ce transpare din actul elementar de a privi la o simplă imagine alcătuită din linii. Departe de a fi o înregistrare mecanică de elemente senzoriale, vederea s-a dovedit o receptare cu adevărat creatoare a realității — imaginativă, ingenioasă, subtilă și plină de frumusețe. S-a văzut că acele calități care disting pe gînditor și pe artist caracterizează toate activitățile intelectului. Psihologii au început de asemenea să vadă că nu au de-a face cu o coincidență: aceleași principii se aplică întregii game de capacități mintale, deoarece mintea funcționează totdeauna ca un întreg. Orice percepție este totodată gîndire, orice judecată este totodată intuiție, orice observație este totodată imaginație.

Importanța acestor concepții pentru teoria și practica artistică este evidentă. Nu mai putem considera că munca artistului este o activitate izolată, inspirată în chip misterios din ceruri și fără legături, reale sau posibile, cu alte activități omenești. Dimpotrivă, recunoaștem acel tip deosebit de vedere care duce la crearea artei mari ca dezvoltare a activităților vizuale mai umile și mai obișnuite pe care le practicăm cotidian. Așa cum banala căutare a informațiilor este „artistică" deoarece implică crearea și găsirea de forme și înțelesuri, tot astfel concepția artistică este un instrument de viață, un mod rafinat de a înțelege cine sîntem și unde ne aflăm.

Atîta timp cît materia primă a experienței a fost considerată drept o aglomerare amorfă de stimuli, observatorul părea liber s-o utilizeze după bunul său plac. Văzul era o impunere total subiectivă a formei și sensului asupra realității și, de fapt, nici un cercetător din domeniul artei n-ar putea nega că artiștii individuali sau culturile modelează lumea după propriul lor tip. Cercetările gestaltiste arată însă cu claritate că foarte adesea situațiile întîlnite au caracteristici proprii, care impun ca noi să le percepem în modul cuvenit. Contemplarea lumii s-a dovedit a cere o interacțiune între proprietățile furnizate de obiect și natura subiectului care observă. Acest element obiectiv al experienței justifică încercările de a distinge între concepțiile adecvate și inadecvate privind realitatea. Mai mult, ne putem aștepta ca toate concepțiile adecvate să conțină un miez comun de adevăr care să facă arta tuturor epocilor și a tuturor zonelor geografice potențial semnificativă pentru toți oamenii. Dacă s-ar putea demonstra

în laborator că o figură liniară bine organizată reprezintă pentru toți observatorii în esență aceeași formă, indiferent de asociațiile și fanteziile pe care le suscită la unii dintre ei în virtutea formației lor culturale și a înclinațiilor lor individuale, ne-am putea aștepta la același lucru, măcar în principiu, în cazul celor ce privesc opere de artă. Această credință în validitatea obiectivă a comunicării artistice a furnizat antidotul mult dorit la coșmarul subiectivismului și relativismului fără margini.

În sfîrșit, găsim o lecție sănătoasă în descoperirea că văzul nu înseamnă o înregistrare mecanică a unor elemente, ci mai curînd receptarea unor imagini structurale semnificative. Dacă acest lucru este valabil pentru simplul act de percepere a unui obiect, el se verifică și mai mult în cazul abordării artistice a realității. Evident, artistul, la fel ca instrumentul său vizual, nu este un aparat de înregistrare mecanică. Reprezentarea artistică a unui obiect nu poate fi considerată o transcriere plicticoasă, detaliu cu detaliu, a aspectului lui întîmplător. Cu alte cuvinte există aici o analogie științifică la faptul că imaginile din realitate pot rămîne valabile chiar și atunci cînd se îndepărtează mult de asemănarea „realistă".

A fost încurajator să descopăr că unele concluzii similare au fost trase în mod independent și în domeniul educației artistice. În special Gustaf Britsch, de ale cărui lucrări am luat cunoștință prin intermediul lui Henry Schaefer-Simmern, afirmă că mintea, în strădania ei de a ajunge la o concepție ordonată a realității, trece în mod legic și logic de la configurațiile perceptuale cele mai simple la configurații din ce în ce mai complexe. S-a dovedit de asemenea că principiile rezultate din experimentele gestaltiste sînt active și sub raport genetic. Interpretarea psihologică a procesului de creștere prezentată în capitolul IV se bazează din plin pe formulările teoretice ale lui Schaefer-Simmern și pe experiența sa de o viață ca educator. Lucrarea lui, *Desfășurarea activității artistice* (The Unfolding of Artistic Activity), a dovedit că putința de a aborda viața artistic nu este privilegiul cîtorva specialiști dotați, ci stă la îndemîna oricărei persoane normale pe care natura a înzestrat-o cu o pereche de ochi. Pentru un psiholog aceasta înseamnă că studiul artei este o parte indispensabilă a studiului omului.

Cu riscul de a da colegilor mei din comunitatea științifică motive de nemulțumire, aplic principiile în care cred cu o unilateralitate cam nechibzuită, în parte deoarece consider că instalarea prudentă a unor scări de incendiu, intrări laterale și săli de așteptare dialectice ar fi făcut construcția extrem de mare și de greoaie, îngreunînd orientarea, și în parte deoarece în anumite cazuri este util să afirmi un punct de vedere cu o simplitate neșlefuită, lăsînd rafinamentele pentru schimbul ulterior de atacuri și riposte. Trebuie de asemenea să mă scuz în fața istoricilor de artă pentru că folosesc materialul lor în mod mai puțin competent decît ar fi fost eventual de dorit. În prezent, un examen pe deplin satisfăcător al relațiilor dintre teoria artelor vizuale și cercetările psihologice

pertinente este mai presus de puterile unui singur om. Dacă încercăm să unim două lucruri care, deși înrudite, n-au fost create unul pentru altul, este nevoie de multe ajustări și multe lacune trebuie astupate provizoriu. Am fost nevoit să speculez atunci cînd n-am putut dovedi și să folosesc proprii mei ochi cînd n-am putut conta pe ai altora. M-am străduit să indic acele probleme care așteaptă o cercetare sistematică. Și, la urma urmelor, de ce n-aș exclama și eu ca Herman Melville: „Toată această carte este numai o cioruă — ba nu, e ciorna unei ciorne. O voi, Timp, Energie, Bani, și Perseverență!"

Cartea tratează despre ceea ce poate vedea toată lumea. Mă bazez pe scrierile de estetică și critică de artă numai în măsura în care ele ne-au ajutat, pe mine și pe studenții mei, să vedem mai bine. Am încercat să-l cruț pe cititor de truda lecturii multor lucruri care nu servesc la nimic bun. Unul dintre motivele pentru care am scris această carte este acela că, după părerea mea mulți oameni s-au plictisit de obscuritatea amețitoare a vorbăriei pretins artistice, de jonglatul cu lozinci și cu concepte estetice răsuflate, de fățuielile pseudoștiințifice, de goana impertinentă după simptome clinice, de măsurarea minuțioasă a nimicurilor și de epigramele grațioase. Arta este cel mai concret lucru de pe lume, și nimic nu ne îndreptățește să-i zăpăcim pe cei ce doresc să afle mai multe despre ea.

Unora dintre cititori demersul le poate părea supărător de sobru și prozaic. Li se poate răspunde cu cele scrise de Goethe cîndva unui prieten, Christian Gottlob Heyne, care era profesor de retorică la Göttingen: „După cum poți vedea, punctul meu de plecare este foarte practic și realist, și li s-ar putea părea unora că am tratat chestiunile cele mai pronunțat spirituale într-un mod prea neinspirat; dar să mi se permită să remarc că zeitățile grecești nu tronau în al nouălea sau al zecelea cer, ci în Olimp, făcînd pași gigantici nu de la un soare la altul ci, cel mult, de la un munte la altul". Și totuși, un cuvînt de prevenire asupra modului cum trebuie folosită cartea s-ar putea dovedi util. De curînd, un tînăr asistent de la Dartmouth College a expus un asamblaj care, îmi face plăcere s-o spun, se numea *Omagiu lui Arnheim*. Opera era compusă din zece curse de șoareci identice, așezate în șir. În locul unde trebuia prinsă momeala, autorul scrisese titlurile celor zece capitole ale cărții de față, cîte unul pentru fiecare cursă. Dacă opera era un avertisment sincer, la ce oare se referea acesta?

Lucrarea poate într-adevăr acționa ca o cursă dacă este folosită drept îndrumar pentru abordarea operelor de artă. Oricine a privit cum conduc profesorii grupuri de elevi printr-un muzeu știe că a reacționa la operele maeștrilor este cel puțin dificil. În trecut, vizitatorii se puteau concentra asupra subiectului, evitînd astfel să ia în seamă arta. Apoi o generație de critici influenți ne-au învățat că atenția dată subiectului este un semn sigur de ignoranță. Începînd de atunci, exegeții artei au propovăduit relațiile formale. Dar cum ei studiau formele și culorile într-un fel de vid, metoda lor nu era decît o altă cale de ocolire a artei. Căci, așa cum am menționat mai sus, formele vizuale n-au alt

sens decît cel pe care ni-l comunică. Închipuiți-vă acum că un profesor ar folosi metoda din această carte în mod superficial drept ghid penttu abordarea unei opere de artă: „Ei, copii, să vedem cîte picățele roșii putem găsi în acest tablou de Matisse!" Procedăm sistematic, făcînd un inventar al tuturor formele rotunde și al tuturor formelor unghiulare. Căutăm linii paralele, ca și exemple de suprapunere și de relații figură-fond. În clasele mai mari căutăm să descoperim sisteme de gradienți. Iar cînd toate elementele sînt înșiruite ordonat, se cheamă că am cinstit cum se cuvine întreaga lucrare. Așa ceva se poate face, și s-a făcut uneori, dar este cel din urmă demers pe care un adept al psihologiei Gestalt-ului și l-ar dori atribuit.

Cine vrea să capete acces la opera de artă trebuie, înainte de toate, să ia contact cu aceasta ca întreg. Ce receptăm oare din ea? Care este calitatea tonală a coloritului, sau dinamica formelor? Înainte de a identifica elementele individuale, compoziția totală ne comunică ceva ce nu trebuie să scăpăm. Căutăm o temă, o cheie de care se leagă totul. Dacă există un subiect, aflăm despre el cît putem de multe, căci nimic din cele puse de artist în opera sa nu poate fi neglijat de către privitor fără consecințe. Îndrumați sigur de structura întregului încercăm apoi să recunoaștem trăsăturile principale și să explorăm dominația lor asupra detaliilor subsidiare. Treptat, întreaga bogăție a operelor de artă se dezvăluie și se orînduiește, începînd, atunci cînd o percepem corect, să ne rețină toate capacitățile intelectuale cu mesajele care ni le transmite. Iată pentru ce lucrează artistul. Dar este de asemenea specific omului ca el să vrea să definească ceea ce vede și să înțeleagă de ce vede cele văzute. Aici se poate dovedi utilă lucrarea de față. Explicitînd categoriile vizuale, extrăgînd principiile ce le stau la bază și arătînd cum funcționează relațiile structurale, această prezentare a unor mecanisme formale nu ținteste să înlocuiască intuiția spontană, ci să o ascută, să o susțină și să facă elementele ei comunicabile. Dacă instrumentul oferit aici ucide experiența în loc s-o dezvolte, înseamnă că ceva n-a fost în regulă. Capcana trebuie evitată.

Prima mea încercare de a scrie această carte datează din anii 1941—1943, cînd am primit în acest scop o subvenție de la Fundația memorială „John Simon Guggenheim". Lucrînd, am ajuns la concluzia că instrumentele disponibile atunci în psihologia percepției erau nepotrivite pentru investigarea unora dintre cele mai importante probleme vizuale ale artei. Așadar, în loc de a scrie cartea pe care o proiectasem, am întreprins cîteva studii speciale, mai ales în domeniile spațiului, expresiei și mișcării, menite a umple o parte din aceste lacune. Materialul a fost verificat și dezvoltat în cadrul cursurilor de psihologie a artei ținute de mine la Sarah Lawrence College și la New School for Social Research din New York. Atunci cînd, în vara anului 1951, o bursă primită de la Fundația Rockefeller mi-a permis să-mi iau un concediu de un an, m-am simțit pregătit pentru prezentarea relativ coerentă a acestui domeniu. Oricare ar fi valoarea cărții, sînt mult îndatorat secției de umanistică a Fundației, care mi-a dat putința

de a-mi așterne constatările pe hîrtie. Vreau să subliniez că Fundația n-a supervizat în nici un fel proiectul și că ea nu poartă nici o răspundere pentru rezultate.

În 1968 am trecut la Universitatea Harvard. Catedra de studii vizuale și ambientale, situată într-o frumoasă construcție clădită de Le Corbusier, a devenit o nouă sursă de inspirație. În tovărășia pictorilor, sculptorilor, arhitecților, fotografilor și cineaștilor am putut, pentru prima oară, să-mi consacru toată munca de predare psihologiei artei și să-mi verific supozițiile în raport cu ceea ce vedeam în ateliere. Comentariile inteligente ale studenților mei au continuat să acționeze ca un curs de apă, șlefuind pietricelele ce alcătuiesc această carte.

Vreau să-mi exprim gratitudinea prietenilor mei Henry Schaefer-Simmern, profesor de educație artistică, Meyer Shapiro, istoric de artă, și Hans Wallach, psiholog, pentru lectura unor capitole manuscrise ale primei ediții, și pentru prețioasele sugestii și corectări aduse. Mulțumesc de asemenea doamnei Alice B. Sheldon, care mi-a atras atenția asupra unui mare număr de erori tehnice după publicarea cărții în 1954. Mulțumirile pe care le aduc acelor instituții și posesori individuali care mi-au permis să reproduc operele lor de artă sau să citez din publicațiile lor apar în legendele la ilustrații și în notele de la sfîrșitul cărții. Vreau de asemenea să mulțumesc copiilor — cei mai mulți necunoscuți mie — ale căror desene le-am utilizat aici. Mă bucur deosebit că în carte apar cîteva din desenele lui Allmuth Laporte, a cărui viață tînără, plină de frumusețe și de talent, a fost curmată de boală la treisprezece ani.

1 ECHILIBRUL

Structura ascunsă a unui pătrat

Să tăiem un disc din carton negru și să-l punem pe un pătrat alb în felul arătat în figura 1.

Poziția discului ar putea fi determinată și descrisă prin măsurare. O riglă ne va da în centimetri distanțele de la disc pînă la marginile pătratului. Am putea stabili astfel că discul este așezat excentric.

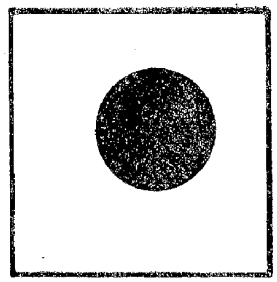


Figura 1

Acest rezultat n-ar fi o surpriză. Nu trebuie să măsurăm: vedem dintr-o privire că discul este excentric. Cum se realizează acest „văzut"? Am acționat noi oare ca o riglă, privind mai întîi la spațiul dintre disc și marginea stîngă, pentru ca apoi să transpunem imaginea acestei distanțe în cealaltă parte spre comparație? Probabil că nu. N-ar fi procedeul cel mai eficace.

Privind figura 1 ca întreg, am înregistrat probabil poziția asimetrică a discului ca pe o proprietate vizuală a imaginii. Noi n-am văzut discul și pătratul separat. Relația lor spațială în cadrul întregului este o parte din ceea ce vedem. Asemenea observații relaționale sînt un aspect indispensabil al experienței obișnuite în multe domenii senzoriale: „Mîna mea dreaptă este mai mare decît stînga". „Acest stîlp nu este drept". „Pianul acela este dezacordat". „Această cafea este mai dulce decît cea dinainte".

Obiectele sînt percepute prompt ca avînd o anumită mărime, ca plasîndu-se dimensional, adică, undeva între un bob de nisip şi un munte. Pe scara indicatorilor de strălucire, pătratul nostru alb se află sus, iar discul cel negru se găseşte jos. În mod similar, fiecare obiect este văzut ca avînd o anumită amplasare. Cartea pe care o citiţi se află într-un punct anumit, definit de camera din jur şi de obiectele ce se găsesc în ea — printre acestea dumneavoastră înşivă fiind unul foarte important. Pătratul din figura 1 apare undeva pe o pagină a cărţii, iar discul este situat excentric înăuntrul pătratului. Nici un obiect nu este perceput ca unic sau izolat. A vedea un lucru înseamnă totodată a-i atribui un anumit loc în cadrul ansamblului: un amplasament în spaţiu, o cifră pe scara mărimilor, a strălucirii sau a distanţelor.

O deosebire între măsurarea cu rigla şi asocierea vizuală a fost deja menţionată. Noi nu determinăm mărimile, distanţele sau direcţiile separat, pentru ca apoi să le comparăm între ele. De regulă noi vedem aceste caracteristici ca proprietăţi ale cîmpului vizual total. Există, totuşi, încă o deosebire la fel de importantă. Diferitele calităţi ale imaginilor produse de simţul vederii nu sînt statice. Discul din figura 1 nu este pur şi simplu deplasat în raport cu centrul pătratului. El se caracterizează printr-o anumită stabilitate, de parcă s-ar fi aflat în centru şi ar vrea să revină, sau de parcă ar vrea să se depărteze şi mai mult. Relaţiile dintre disc şi marginile pătratului prezintă un joc similar de atracţie şi respingere.

Experienţa vizuală este dinamică. Această temă va reveni în tot cuprinsul cărţii de faţă. Ceea ce percepe un om sau un animal nu este doar un aranjament de obiecte, de culori şi forme, de mişcări şi dimensiuni, ci, poate în primul rînd, o interacţiune de tensiuni direcţionate. Aceste tensiuni nu sînt ceva adăugat de privitor, din motive proprii, unor imagini statice, ci, mai degrabă, ele sînt inerente oricărui percept ca dimensiuni, formă, amplasare sau culoare. Deoarece au mărime şi direcţie, aceste tensiuni pot fi numite „forţe" psihologice.

Să observăm acum că dacă discul este văzut ca tinzînd către centrul pătratului, el este atras de ceva care nu se află prezent fizic în figura noastră. Punctul central nu este marcat în nici un mod în figura 1; la fel de invizibil ca Polul Nord sau ca Ecuatorul, el este totuşi o parte din imaginea percepută, un focar invizibil de forţă, determinat la o distanţă considerabilă de către conturul pătratului. El este „indus", aşa cum un curent electric poate fi indus de un altul. Există aşadar mai multe elemente în cîmpul vizual decît cele care impresionează retina. Exemplele de „structuri induse" abundă. Un cerc incomplet arată ca un cerc complet cu o porţiune lipsă. Într-o pictură executată în perspectivă centrală punctul de fugă poate fi stabilit prin convergenţa liniilor, deşi noi nu vedem punctul lor real de întîlnire. Într-o melodie se poate „auzi" prin inducţie ritmul regulat de la care deviază o notă sincopată, aşa cum discul nostru deviază de la centru.

Aceste inducţii perceptuale diferă de deducţiile logice. Deducţiile sînt operaţii mintale care adaugă ceva unor fapte vizuale date, prin interpretarea lor. Inducţiile perceptuale sînt uneori interpolări bazate pe cunoştinţe dobîndite anterior. Mai frecvent însă ele sînt completări născute spontan în timpul actului percepţiei din configuraţia dată a imaginii.

O imagine vizuală de felul pătratului din figura 1, este în acelaşi timp atît goală cît şi dotată cu un conţinut. Centrul ei face parte dintr-o structură ascunsă complexă, pe care o putem explora cu ajutorul discului cam în modul în care folosim pilitura de fier pentru a stabili liniile de forţă într-un cîmp magnetic. Dacă aşezăm discul în diferite locuri din interiorul pătratului, în unele puncte el va părea în repaus, pe cînd în altele va prezenta o tendinţă într-o anumită direcţie; în sfîrşit, în alte puncte, poziţia lui va părea neclară şi fluctuantă.

Poziţia cea mai stabilă a discului se obţine atunci cînd centrul lui coincide cu centrul pătratului. În figura 2 discul poate fi văzut ca atras spre margi-

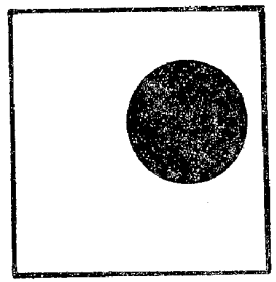


Figura 2

nea din dreapta. Dacă modificăm distanţa, acest efect slăbeşte sau chiar se inversează. Putem găsi o distanţă la care discul pare „prea aproape", stăpînit de impulsul de a se depărta de margine. În acest caz intervalul dintre margine şi disc ne apare comprimat, ca şi cum ar fi necesar un mai mare spaţiu de mişcare. Pentru orice relaţie spaţială dintre obiecte există o „distanţă corectă" pe care ochiul o determină intuitiv. Artiştii sînt sensibili la această cerinţă atunci cînd îşi dispun obiectele picturale într-un tablou sau elementele într-o sculptură. Arhitecţii şi proiectanţii caută permanent distanţele potrivite dintre clădiri, ferestre şi piese de mobilier. Ar fi foarte util să examinăm mai sistematic condiţiile în care se realizează aceste aprecieri vizuale.

Explorările empirice ne arată că discul este influenţat nu numai de marginile şi de centrul pătratului, dar şi de cadrul în formă de cruce al axelor verticală şi orizontală, ca şi de diagonale (figura 3). Centrul, principalul punct de atracţie şi respingere, se determină prin intersectarea acestor patru linii structurale de bază. Alte puncte de pe aceste linii sînt mai puţin puternice decît

centrul, dar și pentru ele se poate stabili un efect de atracție. Configurația pe care o vedem în figura 3 va fi denumită *scheletul structural* al pătratului. Vom arăta mai tîrziu că acest schelet variază de la o imagine la alta.

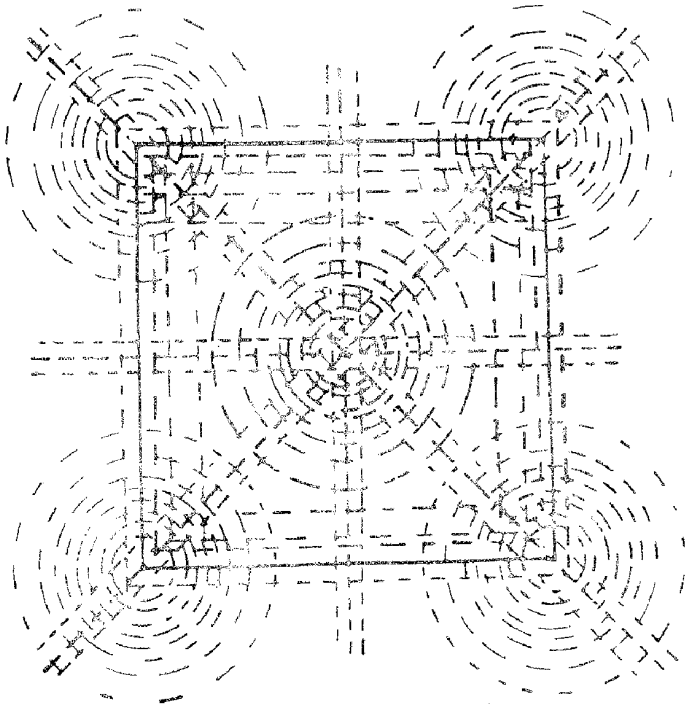


Figura 3

Oriunde am așeza discul, el este afectat de forțele tuturor factorilor structurali ascunși. Tăria relativă și distanța pînă la acești factori determină efectul lor în cadrul ansamblului. În centru toate forțele se contrabalansează între ele, ceea ce face ca poziția centrală să implice repaus. O altă poziție de relativ repaus o putem găsi, de exemplu, deplasînd discul pe una din diagonale. Punctul de echilibru pare să se afle ceva mai aproape de colțul pătratului decît de centru, aceasta putînd însemna că centrul este mai puternic decît colțul și că această predominanță trebuie compensată printr-o distanță mai mare, ca și cum colțul și centrul ar fi doi magneți de putere inegală. În general, orice poziție care coincide cu una din trăsăturile scheletului structural aduce un element de stabilitate, care, firește, poate fi contracarat de alți factori.

Dacă predomină influența unei anumite direcții, va rezulta o atracție în acea direcție. Dacă discul este pus exact în punctul median dintre centru și colț, el va tinde către centru.

Un efect neplăcut rezultă din acele amplasări în care atracțiile sînt ambigue, nedeterminate, astfel încît ochiul nu poate hotărî dacă discul tinde într-un sens anumit. Aceste ambiguități fac mesajul vizual neclar și stînjenesc aprecierea perceptuală a privitorului. În poziții ambigue, imaginea vizuală nu mai determină ceea ce se vede, intrînd în acțiune factorii subiectivi legați de persoana privitorului, cum ar fi punctul de concentrare a atenției sau preferința pentru o anumită direcție. Afară de cazul cînd artistul preferă ambiguități de acest fel, el se va strădui să obțină organizări mai stabile.

Observațiile noastre au fost verificate experimental de Gunnar Goude și Inga Hjortzberg la Laboratorul de psihologie al Universității din Stockholm. Un disc negru cu diametrul de 4 centimetri a fost atașat magnetic de un pătrat alb cu latura de 46 centimetri. În timp ce discul era deplasat în diferite puncte, li s-a cerut subiecților să spună dacă el manifesta vreo tendință într-o anumită direcție și, în caz afirmativ, cît de puternică era această tendință în raport cu cele opt direcții spațiale de bază. Rezultatele se văd în figura 4. Cei opt

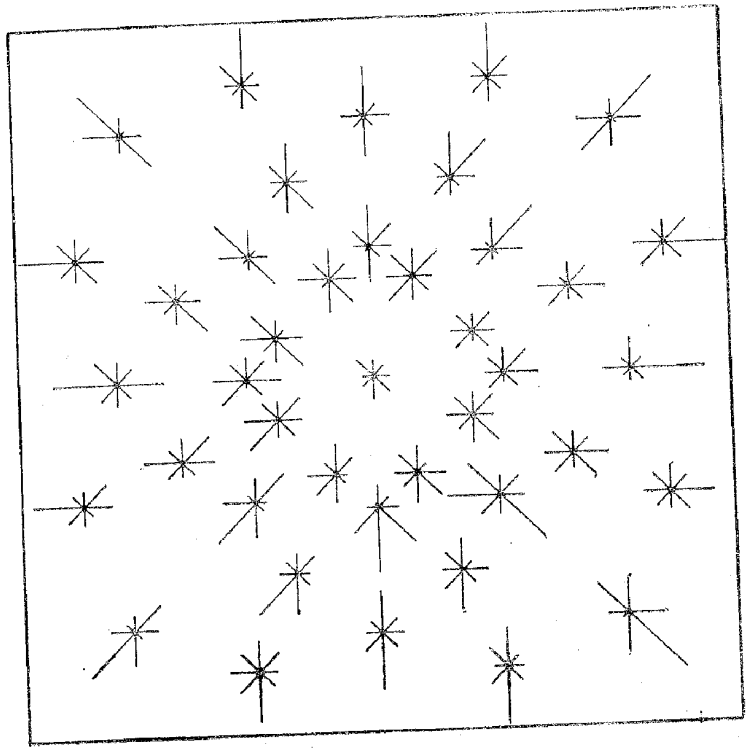


Figura 4
Din GUNNAR GOUDE *și* INGA HJORTZBERG,
En Experimentell Prövning, etc., *Universitatea din Stockholm, 1967.*

vectori din fiecare poziție rezumă tendințele de mișcare observate de către subiecți. Evident, experimentul nu dovedește că dinamica vizuală se realizează spontan; el arată doar că atunci cînd subiecților li se sugerează o tendință direcțională, răspunsurile lor nu sînt repartizate aleatoriu ci se grupează de-a lungul axelor principale ale scheletului structural. Se observă de asemenea o tendință spre marginile pătratului. Nu s-a evidențiat clar o atracție către centru, ci mai degrabă o zonă de relativă stabilitate în jurul lui.

Cînd condițiile sînt de așa natură încît ochiul nu poate determina clar poziția reală a discului, forțele vizuale discutate aici ar putea produce o deplasare reală pe direcția atracției dinamice. Dacă ni se arată figura 1 doar o fracțiune de secundă, este oare discul văzut mai aproape de centru decît în cazul unei expuneri mai lungi? Vom avea numeroase ocazii să observăm că sistemele fizice și psihologice prezintă o tendință foarte generală de schimbare în sensul celui mai mic nivel de tensiune realizabil. O astfel de reducere a tensiunii se obține atunci cînd elementele imaginilor vizuale cedează în fața forțelor preceptuale direcționate care le sînt proprii. Max Wertheimer a arătat că un unghi de 93° nu este văzut drept ceea ce este, ci ca un unghi drept oarecum necorespunzător. Dacă unghiul este prezentat tahistoscopic, adică cu un timp de expunere foarte mic, privitorii spun adesea că au văzut un unghi drept, eventual avînd un anumit defect greu de definit.

Așadar discul „rătăcitor" ne arată că într-o imagine vizuală există ceva mai mult decît formele înregistrate pe retină. Cît privește impresia retiniană, liniile negre și discul constituie tot ce există în figura noastră. În cadrul experienței perceptuale această configurație de stimuli creează un schelet structural, un schelet care contribuie la determinarea rolului jucat de fiecare element pictural în sistemul de echilibru al ansamblului; el servește drept cadru de referință, la fel cum o scară muzicală definește înălțimea fiecărui sunet dintr-o compoziție.

Trebuie să trecem și altfel dincolo de imaginea în alb și negru trasată pe hîrtie. Imaginea plus structura ascunsă indusă de ea constituie mai mult decît o simplă rețea de linii. Așa cum se arată în figura 3, perceptul este de fapt un cîmp continuu de forțe. El este un peisaj dinamic, în care liniile constituie literalmente creste cu versanți de ambele părți. Aceste creste sînt centre ale unor forțe de atracție și de respingere a căror influență se extinde și asupra zonelor înconjurătoare, înăuntrul și în afara marginilor figurii.

Nici un punct din figură nu scapă de această influență. Există, într-adevăr, locuri „calme", dar acest calm nu înseamnă absența forțelor active. „Punctul mort" nu este mort. Cînd atracțiile în toate direcțiile se contrabalansează reciproc noi nu simțim nici un fel de atracție. Pentru ochiul sensibil, echilibrul unui asemenea punct este plin de tensiune. Gîndiți-vă la o frînghie care nu se mișcă în timp ce doi oameni de putere egală trag de ea în sensuri diferite. Frînghia e nemișcată, dar plină de energie.

Pe scurt, la fel cum un organism viu nu poate fi descris prin prezentarea anatomiei sale, tot așa natura unei experiențe vizuale nu poate fi descrisă în centimetri de mărime și distanță, în grade unghiulare sau în lungimi de undă ale culorii. Aceste măsurători statice definesc numai „stimulul", adică mesajul trimis spre ochi de lumea fizică. Dar viața unui percept, expresia și înțelesul lui, derivă în întregime din acțiunea forțelor perceptuale. Orice linie trasă pe o coală de hîrtie, ca și cea mai simplă formă modelată din lut, se aseamănă unei pietre pe care o aruncăm în lac. Ea tulbură repausul și mobilizează spațiul. Văzul este perceperea acțiunii.

Ce sînt forțele perceptuale?

Se poate ca cititorul să fi remarcat cu neliniște folosirea termenului de „forțe". Sînt aceste forțe simple figuri de stil sau există cu adevărat? Iar dacă sînt reale, unde se află? Se admite că ele sînt reale pe ambele tărîmuri ale existenței, adică atît ca forțe psihologice, cît și caforțe fizice. Psihologic, efectul de atracție asupra discului există în experiența oricărui privitor. Cum efectele de acest fel au un punct de aplicare, o direcție și o anumită mărime, ele satisfac condițiile stabilite de fizicieni pentru forțele fizice. Din acest motiv psihologii vorbesc despre forțe psihologice, chiar dacă pînă acum nu prea mulți dintre ei au aplicat termenul așa cum o fac eu aici, noțiunii de percepție.

În ce sens se poate spune că aceste forțe există nu numai în domeniul experienței, ci și în lumea fizică? Desigur, ele nu sînt conținute în obiectele la care privim, de pildă în hîrtia albă pe care am desenat pătratul sau în discul de carton negru. Firește, în aceste obiecte acționează forțe moleculare și gravitaționale, care țin microparticulele respective laolaltă, împiedicîndu-le să se răspîndească în spațiu. Nu există însă forțe fizice cunoscute care tind să împingă o pată de cerneală tipografică plasată excentric către centrul unui pătrat dat. Și nici liniile trase cu cerneală nu exercită vreo forță magnetică asupra hîrtiei înconjurătoare. Unde sînt atunci aceste forțe?

Pentru a răspunde, trebuie să ne amintim cum obține privitorul cunoștințele sale despre pătrat și disc. Razele de lumină ce emană din soare sau dintr-o altă sursă lovesc obiectul și sînt parțial absorbite și parțial reflactate de acesta. Unele dintre razele reflectate ajung la lentilele din ochi și sînt proiectate pe fundalul sensibil al acestuia, pe retină. Multe din micile organe receptoare aflate în retină se combină în grupuri cu ajutorul celulelor ganglionare. Prin aceste grupuri, obținem o primă organizare elementară a formei vizuale, foarte apropiată de nivelul impresiei retiniene. Deplasîndu-se spre destinația lor finală din creier, mesajele electrochimice sînt supuse acțiunii altor procese de formare în mai multe puncte de pe parcurs, pînă ce imaginea se completează la diferitele niveluri ale cortexului vizual.

Nu putem ști în prezent în ce stadii ale acestui proces complex ia naștere corespondentul fiziologic al forțelor perceptuale și prin ce mecanisme specifice

se produce aceasta. Dacă totuși presupunem logic că fiecare aspect al unei experiențe vizuale își are corespondentul fiziologic în sistemul nervos, putem deduce în mod general natura acestor procese cerebrale. Putem afirma, de exemplu, că ele sînt probabil procese de cîmp. Aceasta înseamnă că tot ce se întîmplă într-un anumit punct este determinat de interacțiunea dintre părți și întreg. Dacă n-ar fi așa, diferitele inducții, atracții și respingeri n-ar putea avea loc în cîmpul experienței vizuale.

Privitorul vede elementele de atracție și de împingere din imaginile vizuale ca proprietăți reale ale însești obiectelor percepute. Prin simpla cercetare vizuală el nu poate distinge „neastîmpărul" discului excentric de ceea ce se produce fizic pe pagina cărții, tot așa cum nu poate distinge realitatea unui vis a unei halucinații de realitatea lucrurilor existente fizic.

Faptul că am putea prefera să numim aceste forțe perceptuale „iluzii" contează prea puțin atît timp cît recunoaștem în ele componente reale ale tuturor celor văzute. Artistul, bunăoară, nu trebuie să se îngrijoreze că aceste forțe nu sînt conținute în culoarea de pe pînză. Cu materialele fizice el creează experiențe. Imaginea percepută și nu pigmentul constituie opera de artă. Dacă un perete arată vertical într-o pictură, el este vertical, iar dacă într-o oglindă vedem un spațiu liber nu există nici un motiv ca imaginile unor oameni să nu pătrundă în el, așa cum se întîmplă uneori în filme. Forțele care atrag discul nostru sînt „iluzorii" doar pentru acela care se decide să folosească energia lor în scopul acționării unei mașini. Perceptual și artistic ele sînt foarte reale.

Două discuri într-un pătrat

Pentru a ne apropia ceva mai mult de complexitatea operei de artă, vom introduce acum un al doilea disc în pătratul nostru (figura 5). Ce se întîmplă?

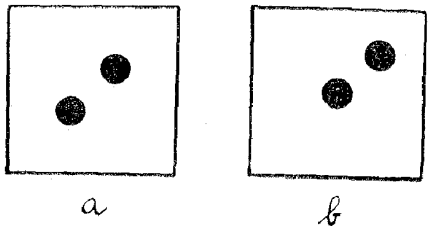


Figura 5

Mai întîi, reapar cîteva dintre relațiile observate anterior ca existînd între disc și pătrat. Atunci cînd cele două discuri se află aproape unul de altul, ele se atrag reciproc și pot părea aproape ca un întreg indivizibil. La o anumită distanță ele se resping reciproc, deoarece se află prea aproape unul de altul. Distanțele

la care se produc aceste efecte depind de mărimea pătratului și a discurilor, ca și de amplasarea discurilor în pătrat.

Punctele de amplasare ale celor două discuri se pot echilibra reciproc. Luată separat, fiecare din cele două poziții din figura 5 *a* ne poate părea dezechilibrată. Împreună însă ele creează o pereche simetric așezată și în repaus. Aceeași pereche, totuși, poate părea puternic dezechilibrată atunci cînd se schimbă amplasarea (figura 5 *b*). Explicația o putem găsi în analiza noastră anterioară asupra hărții structurale. Cele două discuri formează o pereche din cauza proximității lor și a asemănării ca dimensiuni și formă, cît și datorită faptului că ele sînt unicul „conținut" al pătratului. Ca membri ai unei perechi ele tind să fie văzute simetric; adică să li se atribuie valori și funcții egale în cadrul întregului. Dar această apreciere perceptuală intră în conflict cu alta, derivînd din așezarea perechii. Discul inferior se găsește în poziția stabilă și proeminentă a centrului, pe cînd cel superior se află într-o poziție mai puțin stabilă. Astfel așezarea creează o distincție între cele două discuri care contravine faptului că ele constituie o pereche simetrică. Dilema este de nerezolvat. Privitorul balansează între două concepții incompatibile. Aceste exemple arată că pînă și o configurație vizuală foarte simplă este afectată fundamental de structura ambianței ei spațiale și că echilibrul poate fi supărător de ambiguu atunci cînd forma și amplasarea în spațiu se contrazic.

Echilibrul psihologic și echilibrul fizic

Este acum momentul să definim mai precis ce înțelegem prin termenul de echilibru. Dacă pretindem ca într-o operă de artă toate elementele să fie astfel distribuite încît să rezulte o stare de echilibru, trebuie să știm cum se poate obține acest echilibru. Și apoi, unii cititori pot considera că nevoia de echilibru nu este decît o preferință stilistică, psihologică sau socială. Unora le place echilibrul, altora nu. De ce, atunci, ar fi echilibrul o calitate necesară a imaginilor vizuale?

Pentru fizician, echilibrul este acea stare în care forțele ce acționează asupra unui corp se compensează reciproc. În forma sa cea mai simplă, echilibrul se obține atunci cînd două forțe de tărie egală acționează în sensuri contrare. Definiția se poate aplica și echilibrului vizual. La fel ca un corp fizic, orice imagine vizuală finită are un punct de echilibru (sau centru de greutate). Și tot așa cum punctul de echilibru fizic al celui mai neregulat obiect plan poate fi stabilit determinîndu-se punctul în care obiectul stă în echilibru pe vîrful degetului, tot astfel centrul unei imagini vizuale poate fi determinat prin încercări repetate. După Denman W. Ross, modul cel mai simplu de a face aceasta este să mișcăm un cadru în jurul imaginii pînă cînd cadrul și imaginea sînt în echilibru; atunci centrul cadrului va coincide cu centrul de greutate al imaginii.

Exceptînd formele cele mai regulate, nu există nici o metodă de calcul rațional care să poată înlocui simțul intuitiv de echilibru al ochiului. Din enunțul

nostru de mai sus rezultă că simțul vederii sesizează echilibrul atunci cînd forțele fiziologice corespunzătoare din sistemul nervos se distribuie astfel încît să se compenseze reciproc.

Dacă totuși atîrnăm pe un perete o pînză goală, centrul de gravitate vizual coincide doar aproximativ cu centrul fizic stabilit prin echilibrarea pînzei pe deget. Așa cum vom vedea, poziția verticală a pînzei pe perete influențează repartizarea greutății vizuale; un efect similar se produce datorită culorilor, formelor și spațiului pictural dacă pînza este de fapt un tablou. Tot astfel, centrul vizual al unei sculpturi nu poate fi determinat pur și simplu suspendînd sculptura de o sfoară. Și aici contează orientarea verticală. Contează de asemenea faptul dacă sculptura este suspendată sau stă pe un soclu, dacă se află într-un spațiu gol sau este plasată într-o nișă.

Există și alte deosebiri între echilibrul fizic și cel perceptual. Astfel, fotografia unei balerine poate părea dezechilibrată chiar dacă corpul balerinei era într-o poziție confortabilă în momentul fotografierii. Pe de altă parte, se poate dovedi imposibil ca un model să-și mențină o postură ce apare perfect echilibrată într-un desen. O sculptură poate necesita o armătură internă care s-o mențină dreaptă, chiar dacă vizual ea este echilibrată. O rață poate dormi în voie sprijinindu-se pe un picior așezat oblic. Aceste deosebiri apar datorită unor factori ca mărimea, culoarea sau direcția, care contribuie la realizarea echilibrului vizual în moduri ce nu au neapărat un corespondent fizic. Costumul unui clovn — roșu pe stînga și albastru pe dreapta — poate fi asimetric pentru ochi sub raportul coloritului, chiar dacă cele două jumătăți ale costumului, ca și ale clovnului, sînt egale în greutate fizică. Într-o pictură, un obiect oarecare, de pildă o perdea în fundal, poate contrabalansa poziția asimetrică a unui corp omenesc.

Găsim un exemplu amuzant într-un tablou din secolul al XV-lea care îl reprezintă pe arhanghelul Mihail cîntărind suflete (figura 6). Doar prin tăria rugăciunii, un nud mic și firav întrece în greutate patru diavoli mari plus două pietre de moară. Din păcate, rugăciunea are doar o pondere spirituală, fără nici un efect vizual. Pentru a remedia situația, pictorul a folosit o pată mare de culoare închisă pe veșmîntul arhanghelului, chiar sub talgerul în care stă sufletul evlavios. Prin atracție vizuală, care nu există în obiectul fizic, pata creează acea pondere care pune de acord scena cu înțelesul ei.

De ce echilibru?

De ce este indispensabil echilibrul pictural? Trebuie să ne amintim că, atît vizual cît și fizic, echilibrul este acea stare de distribuție a elementelor în care orice acțiune încetează. Energia potențială din sistem, ar zice fizicianul, a atins valoarea minimă. Într-o compoziție echilibrată toți factorii ținînd de formă, direcție și amplasare sînt astfel determinați reciproc încît nici o schimbare nu pare posibilă, iar întregul capătă un caracter de „necesitate" în toate părțile sale. O compoziție neechilibrată ne pare accidentală, tranzitorie și ca

Figura 6
Anonim austriac, **Arhanghelul Mihail cîntărind suflete,**
c. 1470, Allen Memorial Museum, Oberlin College.

atare nejustificată. Elementele ei au tendința de a-și schimba locul sau forma pentru a realiza o situație mai armonizată cu structura totală.

În condiții de dezechilibru, mesajul artistic devine incomprehensibil. Ambiguitatea imaginii nu ne permite să hotărîm care din configurațiile posibile este

cea urmărită. Avem senzația că procesul de creație a înghețat accidental într-un anumit punct al desfășurării sale. Deoarece configurația cere schimbare, nemișcarea operei devine un neajuns. Atemporalitatea este înlocuită cu senzația supărătoare a timpului oprit în loc. Cu excepția rarelor cazuri cînd tocmai acesta este efectul dorit, artistul se va strădui să realizeze echilibrul tocmai pentru a evita o asemenea instabilitate.

Desigur, echilibrul nu impune simetrie. Simetria în care, de exemplu, cele două laturi ale unei compoziții sînt egale, constituie modul cel mai elementar de creare a echilibrului. Dar mai adesea artistul operează cu un anume fel de inegalitate. În una din Bunavestirile lui El Greco, îngerul este mult mai mare decît Fecioara. Însă această disproporție simbolică ne frapează numai pentru că ea e stabilizată prin acțiunea unor factori de contrabalansare; altfel, mărimea inegală a celor două figuri ar fi lipsită de finalitate și, implicit, de sens. Este numai aparent paradoxal să afirmăm că dezechilibrul se poate exprima doar prin echilibru, tot așa cum dezordinea se poate demonstra doar prin ordine, sau separația prin conexiune.

Exemplele de mai jos sînt adaptate dintr-un test creat de Maitland Graves pentru determinarea sensibilității artistice a studenților. Comparați imaginele *a* și *b* din figura 7. Imaginea din stînga este echilibrată. Există destulă viață în această îmbinare de pătrate și dreptunghiuri de diverse mărimi, proporții și direcții, dar ele se susțin reciproc, astfel încît fiecare element rămîne pe locul său, totul este necesar și nimic nu tinde să se schimbe. Comparați verticala internă clar definită din *a* cu perechea ei șovăitoare din *b*. În *b* proporțiile comportă diferențe atît de mici încît ochiul nu este sigur dacă vede o egalitate sau o inegalitate, o simetrie sau o asimetrie, un pătrat sau un dreptunghi. Nu putem sesiza ce vrea să ne spună desenul.

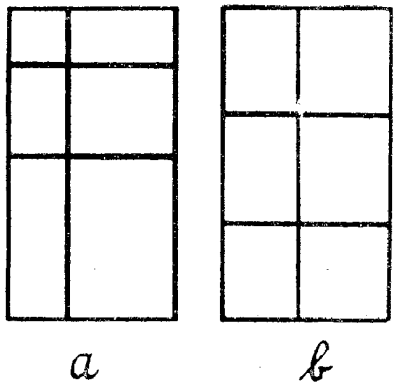


Figura 7

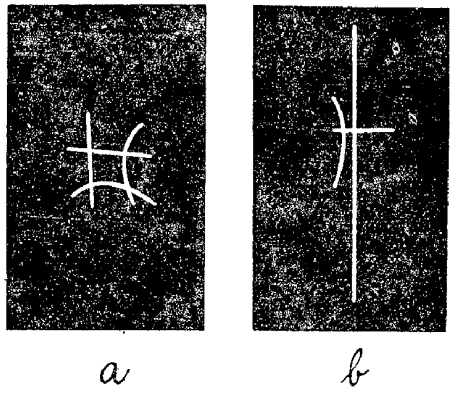


Figura 8

Figura 8 *a* este ceva mai complexă, dar nu mai puțin supărător de ambiguă. Relațiile nu sînt nici clar ortogonale nici clar oblice. Cele patru linii nu sînt suficient diferențiate în lungime pentru ca ochiul să se asigure că ele nu sînt egale. Desenul, lăsat să plutească în spațiu, tinde pe de o parte spre simetria unei figuri cruciforme avînd o orientare vertical-orizontală, iar pe de alta spre forma unui fel de zmeu cu axă de simetrie diagonală. Dar nici una din aceste interpretări nu e concludentă, căci nici una nu vădește claritatea liniștitoare ce se degajă din 8 *b*.

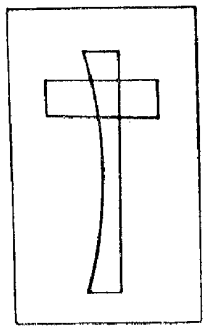


Figura 9

Nu întotdeauna dezechilibrul face întreaga configurație fluidă. În figura 9 simetria crucii latine este atît de trainic stabilită încît devierea curbă poate fi percepută ca un viciu. Aici, așadar, s-a stabilit o configurație atît de puternic echilibrată încît ea încearcă să-și păstreze integritatea izolînd ca nedorită orice deviere. În asemenea condiții, dezechilibrul provoacă o tulburare locală a unității întregului. Ar fi util să studiem sub acest aspect micile devieri de la simetrie ce se observă în portretele orientate frontal sau în reprezentările tradiționale ale Răstignirii, în care înclinarea capului lui Iisus este deseori contrabalansată prin ușoare modulații ale corpului dispus frontal.

Ponderea

Două proprietăți ale obiectelor vizuale au o înrîurire deosebită asupra echilibrului: ponderea și direcția.

În lumea populată de corpurile noastre numim greutate mărimea forței gravitaționale care trage obiectele în jos. O atracție asemănătoare în jos se poate observa și la obiectele picturale sau sculpturale, dar greutatea vizuală acționează și în alte direcții. Cînd privim la obiectele dintr-un tablou, ponderea lor pare să dea naștere unei tensiuni de-a lungul unei axe ce le leagă de ochiul privitorului, și nu este ușor să distingem dacă ele tind să se apropie sau să se depărteze de

persoana care le privește. Tot ce se poate spune este că greutatea constituie întotdeauna un efect dinamic, dar că tensiunea nu este neapărat orientată pe direcție din planul picturii.

Ponderea este influențată de *amplasare*. O poziție „puternică" în cadrul structural (figura 3) poate susține mai multă greutate decît o poziție excentrică ori îndepărtată de verticala sau orizontala centrală. Aceasta înseamnă, de pildă, că un obiect pictural situat în centru poate fi contrabalansat de obiecte mai mici dispuse excentric. Grupul central din tablouri este adesea foarte masiv, ponderile scăzînd treptat spre margini, și totuși întreaga pictură apare echilibrată. Mai mult, conform principiului pîrghiei, care se poate aplica și compozițiilor vizuale, greutatea unui element crește în raport cu distanța dintre ele și punctul de sprijin. În orice caz particular, desigur, trebuie să se ia în considerare totalitatea factorilor ce determină ponderea.

Un alt factor ce influențează ponderea este *adîncimea spațială*. Ethel Puffer a observat că deschiderile în profunzime, care duc privirea spre spații îndepărtate, au o mare forță de contrabalansare. Această regulă poate eventual să fie generalizată după cum urmează: ponderea este direct proporțională cu adîncimea atinsă de o zonă din cîmpul vizual. Nu putem face decît presupuneri privind o posibilă explicație. În cadrul percepției, distanța și mărimea se corelează, astfel că obiectele mai depărtate sînt văzute mai mari și, poate, mai masive decît dacă s-ar afla lîngă planul frontal al picturii. În *Dejunul pe iarbă* a lui Manet, silueta unei fete care culege flori în depărtare are o pondere considerabilă în raport cu grupul celor trei figuri mari din planul prim. Cît oare din ponderea fetei provine din dimensiunile sporite pe care i le conferă distanța? Se poate de asemenea ca volumul de spațiu gol din fața unei porțiuni depărtate a scenei să aibă o anumită pondere. Fenomenul poate fi observat chiar și la obiectele tridimensionale. Ce factori, de pildă, contrabalansează ponderea aripilor proeminente ale unor clădiri din Renaștere (ca Palazzo Barberini sau Casino Borghese de la Roma) în raport cu ponderea părții centrale, care este retrasă, și cu volumul cubic al spațiului încadrat ce se creează într-un asemenea plan?

Ponderea depinde și de mărime. Ceilalți factori fiind egali, un obiect mai mare va avea o pondere mai mare. Cît despre *culoare*, roșul este mai greu decît albastrul, iar culorile vii au o pondere mai mare decît cele închise. Pata de roșu aprins ce reprezintă cuvertura din dormitorul lui Van Gogh creează o puternică pondere excentrică. O zonă neagră trebuie să fie mai mare decît una albă pentru a o putea contrabalansa. Acest lucru se datorește în parte fenomenului de iradiere, care face ca o suprafață de culoare vie să pară relativ mai mare.

Ethel Puffer a constatat de asemenea că ponderea compozițională este afectată de *interesul intrinsec*. O anumită zonă a unui tablou poate reține atenția privitorului fie din cauza subiectului — de exemplu, porțiunea din jurul pruncului Iisus într-o adorație — fie din cauza complexității sale formale sau a altei trăsături specifice. (Observați în acest sens buchetul multicolor de flori din *Olympia* lui Manet.) Însăși micimea obiectului poate exercita o fascinație care să compenseze ponderea redusă pe care ar avea-o altfel. Experimente întreprinse recent sugerează că percepția poate fi de asemenea influențată de dorințele și temerile privitorului. S-ar putea încerca să se stabilească dacă echilibrul pictural se modifică prin introducerea unui obiect foarte atrăgător sau a unuia care înspăimîntă.

Izolarea sporește ponderea. Pe un cer gol, soarele sau luna au o pondere mai mare decît un obiect cu aspect asemănător, dar înconjurat de alte lucruri. Pe scenă, izolarea în scop de reliefare se folosește de multă vreme. Din acest motiv „starurile" insistă adesea ca restul actorilor să se mențină la distanță în timpul scenelor importante.

Forma pare și ea să influențeze ponderea. Forma regulată a figurilor geometrice simple le face să ne pară mai grele. Acest efect poate fi observat la picturile abstracte, mai ales în unele din lucrările lui Kandisky, în care cercurile sau pătratele creează accente foarte puternice în cadrul unor compoziții cu forme mai puțin definite. Densitatea — gradul în care masa se concentrează în jurul centrului respectiv — pare de asemenea să genereze pondere. Figura 10, preluată din

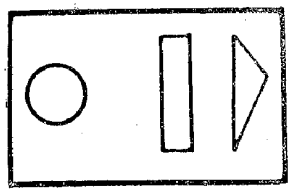


Figura 10

testul lui Graves, prezintă un cerc relativ mic care contrabalansează un dreptunghi și un triunghi mai mari ca suprafață. Formele dispuse vertical par mai grele decît cele oblice. Totuși majoritatea acestor reguli trebuie încă verificate prin experimente precise.

Ce se poate afirma despre influența *cunoștințelor anterioare?* Într-un tablou, nici un fel de cunoștințe ale privitorului nu vor putea face ca o legătură de bumbac să pară mai ușoară decît o bucată de plumb cu aspect asemănător. Problema s-a pus și în arhitectură. Mock și Richards arată că: „Știm din experiențe repetate cît de rezistent este lemnul sau piatra, deoarece le-am manipulat frecvent în alte situații, iar atunci cînd privim o construcție de lemn sau de zid, ne dăm pe loc seama că ea corespunde scopului urmărit. Dar lucrurile stau altfel în cazul unei structuri din beton armat, sau al uneia din oțel și sticlă. Noi nu vedem barele de oțel dintr-o grindă, care să ne asigure că grinda poate acoperi fără risc o distanță de cîteva ori mai mare ca lungimea buiandrugului cu care se aseamănă foarte mult, după cum nu vedem nici pilonii de oțel din spa-

tele unei vitrine de magazin cu susținere în consolă, astfel că o clădire poate părea că se înalță nesigur pe o temelie de sticlă. Trebuie să înțelegem, totuși, că posibilitatea de a sesiza dintr-o privire de ce se poate menține o construcție, este o rămășiță a erei meșteșugărești care dispăruse încă din vremea lui William Morris."

Acest tip de raționament este obișnuit astăzi, dar pare expus îndoielii. Trebuie să distingem două lucruri. Pe de o parte există înțelegerea tehnică a meseriașului care operează cu factori ca metodele de construcție și rezistența materialelor. Informații de acest fel nu se pot căpăta de regulă doar privind la clădirea terminată, și nu există nici un motiv artistic ca lucrurile să se întîmple astfel. Cu totul altceva este relația vizuală dintre, să zicem, tăria percepută a pilonilor și greutatea acoperișului pe care ei par să-l susțină. Informațiile cu caracter tehnic sau lipsa lor prezintă o importanță redusă pentru evaluarea vizuală. Ceea ce contează eventual ar putea fi convenția stilistică, cu privire, de pildă, la mărimea deschiderii. Asemenea convenții se opun schimbării pretutindeni în artă și ne pot ajuta să înțelegem rezistența la statica vizuală a arhitecturii moderne. Lucrul cel mai de seamă este însă acela că distanța vizuală dintre o masă mare și un stîlp de susținere subțire nu este deloc eliminată prin asigurarea dată de arhitect că respectiva construcție nu se va prăbuși. În unele din primele clădiri ale lui Le Corbusier, cuburi sau pereți solizi, al căror aspect este o rămășiță a metodelor învechite de construcții, par să se sprijine precar pe piloni subțiri. Frank Lloyd Wright numea aceste clădiri „lăzi mari așezate pe bețe". Cînd însă, mai tîrziu, arhitecții au dezvăluit scheletul de grinzi, reducînd astfel drastic greutatea vizuală a clădirii, stilul s-a împăcat cu tehnica și ochiul n-a mai fost tulburat.

Direcția

Echilibrul, așa cum am observat, se realizează atunci cînd forțele ce constituie un sistem se compensează reciproc. Această compensare depinde de toate cele trei proprietăți ale forțelor: poziția punctului de aplicație, mărimea forței și direcția ei. Direcția forțelor vizuale este determinată de mai mulți factori, printre aceștia numărîndu-se atracția exercitată de ponderea elementelor învecinate. În figura 11 calul este tras înapoi din cauza atracției exercitate de corpul călărețului, pe cînd în figura 12, el este tras înainte de celălalt cal. În compoziția lui Toulouse Lautrec după care s-a făcut această schiță, cei doi factori se echilibrează reciproc. Ponderea prin atracție a fost demonstrată mai sus în figura 6.

Și forma obiectelor generează direcții pe axele scheletelor structurale. Grupul triunghiular din figura 13 (*Pietà* de El Greco) este perceput dinamic ca un fel de săgeată, dispusă stabil pe o bază largă și îndreptată în sus. Acest vector contrabalansează atracția gravitațională ce se exercită în jos. În arta europeană, tradiționalele figuri în picioare din sculptura clasică greacă, ca și Venus a lui

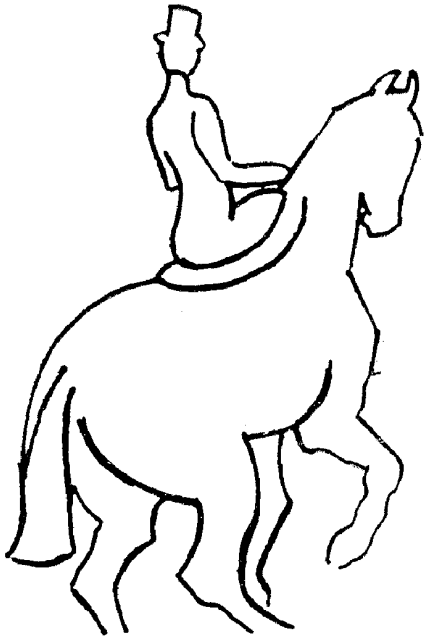


Figura 11

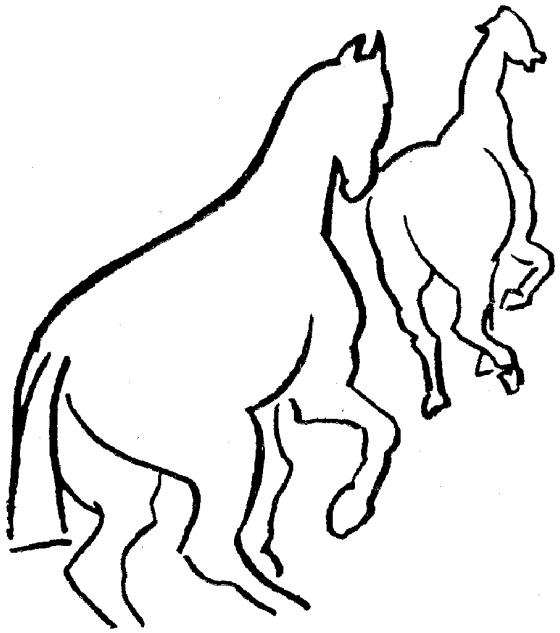


Figura 12

Figura 13

Botticelli, își datorează varietatea compozițională unei repartizări asimetrice a greutății corpului. Acesta permite o diversitate de direcții la diferitele niveluri ale corpului (vezi, de exemplu, figura 115), realizîndu-se astfel un echilibru complex al forțelor vizuale.

Subiectul de asemenea creează o direcție. El poate face ca o siluetă omenească să ne apară înaintînd sau retrăgîndu-se. În tabloul lui Rembrandt, *Portret de fetiță*, aflat la Institutul de Artă din Chicago, privirile fetei se îndreaptă spre stînga, dînd astfel formei aproape simetrice a figurii frontale o pronunțată forță laterală. Direcțiile spațiale create de privirea actorului sînt cunoscute în teatru ca „linii vizuale".

În orice operă de artă factorii enumerați mai sus pot acționa în combinație sau în contrast, creînd echilibrul ansamblului. Ponderea prin culoare poate fi contracarată de ponderea prin situare. Direcția formei poate fi contrabalansată prin mișcare spre un centru de atracție. Complexitatea acestor relații contribuie mult la vioiciunea unei opere.

Dacă este vorba de mișcări reale, ca în cazul baletului, teatrului și filmului, direcția este indicată prin mișcare. Echilibrul se poate obține între acțiuni ce se petrec simultan — ca atunci cînd doi balerini înaintează simetric unul spre celălalt — sau se succed. La montajul filmelor adesea o mișcare spre dreapta este urmată sau precedată de una spre stînga. Nevoia elementară de asemenea compensări a fost arătată clar în cadrul unor experimente: observatorii, după ce fixează cîtva timp o linie frîntă la mijloc pentru a forma un unghi obtuz, văd o dreaptă obiectivă ca fiind îndoită în direcție opusă. Într-un alt experiment, subiecții care privesc o linie dreaptă ușor înclinată față de verticală sau de orizontală văd ulterior verticala, respectiv orizontala, ca fiind înclinată în sens contrar.

Vorbirea creează pondere vizuală în punctul în care se aude. De pildă, într-un duet între un dansator care recită o poezie și un altul care tace, asimetria poate fi compensată prin mișcările mai active ale celui din urmă.

Tipuri de echilibru

Echilibrul vizual se poate obține în nenumărate moduri. Însuși numărul elementelor poate varia de la o singură figură — bunăoară, un pătrat negru pus în centrul unei suprafețe goale în rest — pînă la o rețea de nenumărate particule ce acoperă întregul cîmp. Repartizarea ponderilor poate fi dominată de un accent puternic unic, căruia i se subordonează tot restul, sau de un duet de figuri, cum ar fi Adam și Eva, Fecioara și îngerul Bunei Vestiri, sau combinația dintre un glob roșu și o masă neagră împănată ce apare în mai multe dintre picturile lui Adolph Gottlieb. În lucrările compuse din una sau două unități pe un fond neutru, se poate spune că „gradientul ierarhic" este foarte pronunțat. Mai adesea însă, un ansamblu compus din numeroase unități conduce treptat de la puternic la slab. O siluetă umană poate fi organizată în jurul unor centre de echilibru secundare plasate în cadrul feței, poalei sau mîinilor. Același lucru se poate spune și despre întreaga compoziție.

Gradientul ierarhic tinde spre zero atunci cînd imaginea se compune din numeroase unități de pondere egală. Modelele repetitive de pe tapete sau ferestrele clădirilor înalte realizează echilibrul prin omogenitate. În unele lucrări ale lui Pieter Brueghel, spațiul dreptunghiular al picturii este umplut cu mici grupuri episodice, relativ egale ca pondere, care reprezintă jocuri de copii sau proverbe flamande. Acest procedeu este mai potrivit pentru interpretarea caracterului general al unei stări sufletești sau al unui mod de existență decît pentru descrierea unei vieți conduse de o forță centrală. Exemple extreme de omogenitate putem găsi în reliefurile sculpturale ale Louisei Nevelson, care sînt stelaje de compartimente coordonate, sau în picturile tîrzii ale lui Jackson Pollock, umplute uniform cu o textură omogenă. Asemenea lucrări înfățișează o lume în care, oriunde ai merge, te găsești în același loc. Ele ar putea fi numite atone, artistul renunțînd la orice relații cu o tonalitate structurală de bază și înlocuindu-le cu o rețea de conexiuni între elementele compoziției.

Relația sus-jos

Forța gravitației dominînd lumea noastră ne face să trăim într-un spațiu anizotrop, adică într-un spațiu în care dinamica variază o dată cu direcția. A te ridica înseamnă a învinge o rezistență și e totdeauna o victorie. A coborî sau a cădea înseamnă a ceda atracției exercitate de jos și constituie așadar o supunere pasivă. Rezultă din această neuniformitate spațială că puncte de amplasare diferite sînt inegale sub raport dinamic. Și aici fizica ne poate ajuta, arătîndu-ne că energia potențială dintr-un corp așezat sus este mai mare decît cea dintr-unul așezat jos, deoarece îndepărtarea de centrul de gravitație necesită lucru mecanic. Din punct de vedere vizual, un obiect avînd o anumită mărime, formă sau culoare va dispune de mai multă pondere dacă este așezat mai sus. Ca atare, echilibrul pe verticală nu se poate obține situînd obiecte egale la înălțimi diferite. Obiectele așezate mai sus trebuie să fie mai ușoare. Langfeld menționează o demonstrație experimentală interesînd mărimea: „Dacă cerem cuiva să împartă în două o dreaptă perpendiculară fără a o măsura, aproape invariabil punctul ales va fi prea înalt. Iar dacă dreapta este deja divizată, cu greu ne putem convinge că jumătatea superioară nu este mai lungă decît cea inferioară". Aceasta înseamnă că, pentru ca cele două jumătăți să ne apară egale, cea de sus trebuie să fie mai scurtă.

Dacă deducem de aici că ponderea contează mai mult în partea superioară a spațiului perceput decît în cea inferioară, nu trebuie totuși să uităm că în lumea fizică verticalitatea este definită foarte clar, pe cînd în cazul spațiului perceptual lucrurile nu stau așa. Atunci cînd tratăm un stîlp totemic ca obiect material știm ce se înțelege prin vîrf și bază, dar dacă aplicăm termenii celor văzute atunci cînd *privim* un obiect, înțelesul lor nu mai este clar. Pentru simțul nostru vizual

verticalitatea înseamnă mai multe lucruri. Dacă stăm în picioare, întinși pe pat sau cu capul înclinat, putem sesiza, fie și aproximativ, direcția verticală fizică, obiectivă. Aceasta este „orientarea în mediu". Vorbim totuși de partea de sus și partea de jos a unei pagini de carte sau a unei ilustrații întinse orizontal pe masă. Atunci cînd capul nostru se apleacă asupra mesei, „partea de sus" a paginii este de fapt în partea de sus a cîmpului nostru vizual. Aceasta este „orientare retiniană". Nu se știe încă dacă repartizarea ponderii vizuale diferă în funcție de amplasarea unui tablou pe perete sau pe masă.

Deși ponderea contează mai mult în porțiunea superioară a spațiului vizual, putem observa în lumea înconjurătoare că mult mai multe lucruri sînt în general situate lîngă sol decît la înălțime. Sîntem așadar obișnuiți să percepem situația vizuală normală ca fiind masivă în partea de jos. Pictura, sculptura și chiar, uneori, arhitectura modernă au încercat să se emancipeze de gravitația terestră repartizînd ponderea vizuală uniform pe întreaga lucrare. În acest scop, greutatea trebuie ușor sporită în partea de sus. Privite în poziția verticală corectă, picturile tîrzii ale lui Mondrian au aceeași pondere la bază ca și în partea de sus. Dacă le răsturnăm însă, ele vor părea încărcate spre vîrf.

Preferința stilistică de învingere a atracției descendente corespunde cu dorința artistului de a scăpa de imitarea realității. La această atitudine au contribuit probabil unele experiențe foarte moderne, cum ar fi cea a zborului prin aer, ca și încălcarea convențiilor vizuale în fotografiile luate de sus. Aparatul de filmat nu-și menține permanent linia de viză paralelă cu solul, și reprezintă astfel imagini în care axa gravitațională se deplasează frecvent, partea inferioară a cadrului nefiind neapărat mai încărcată decît cea de sus. Baletul modern a intrat într-un stadiu interesant de conflict interior, accentuînd greutatea corpului omenesc, pe care baletul clasic încerca să o nege, și urmînd totodată tendința generală de trecere de la pantomima realistă la abstractizare.

Totuși o puternică tradiție continuă să susțină tendința de a face ca partea inferioară a obiectelor vizuale să pară mai grea. Horatio Greenough observă: „Un principiu bine stabilit cere ca edificiile, înălțîndu-se de la sol, să fie late și simple la bază și să devină mai ușoare, pe măsură ce urcă, nu numai în realitate dar și în expresie. La baza acestui principiu stau legile gravitației. Clopotnița i se supune, iar obeliscul este expresia lui cea mai simplă." Aici arhitectul confirmă privitorului ceea ce el știe deja din senzațiile musculare din corp, și anume că pe planeta noastră obiectele sînt atrase în jos. O greutate suficientă la bază face ca obiectul să pară solid ancorat, trainic și stabil.

În peisajele realiste din secolele XVII și XVIII, porțiunea inferioară tinde clar să fie mai grea. Centrul de greutate este plasat sub centrul geometric. Această regulă este respectată chiar și de tipografi și paginatori. Cifra 3 din figura 14 este bine echilibrată. Răsturnați-o, și va deveni macrocefală. Același lucru se poate spune despre literele S sau B, iar machetatorii de cărți și înrămătorii de tablouri lasă de regulă mai mult spațiu în partea de jos decît în cea de sus.

Figura 14

Clădirea perfect sferică de la Expoziția universală ținută la New York în 1939 crea impresia neplăcută a unei tendințe de a se ridica de pe sol, care părea s-o rețină. Pe cînd o clădire bine echilibrată se îndreaptă nestingherită în sus, în această construcție sferică contradicția dintre simetria sferei și asimetria spațiului dădea o senzație de mișcare împiedicată. Folosirea unei forme complet simetrice într-un context asimetric este o sarcină delicată. Găsim o soluție elegantă în amplasarea rozetei din fațada Catedralei Notre-Dame din Paris (figura 15). Suficient de mică pentru a evita riscul unei „porniri din loc", ea personifică, dacă putem spune astfel echilibrul elementelor verticale și orizontale ce se creează în jurul ei. Fereastra își găsește punctul de repaus undeva deasupra centrului suprafeței pătrate ce reprezintă corpul principal al fațadei.

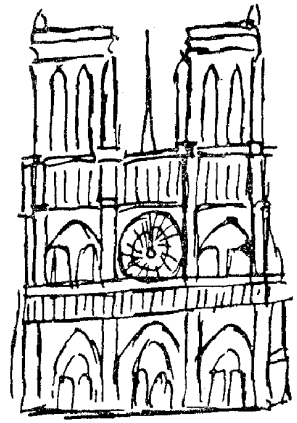


Figura 15

Așa cum am arătat înainte, poate exista o discrepanță între orientarea din spațiul fizic și cea din cîmpul vizual, adică între orientarea din mediu și cea retiniană. O pardoseală în mozaic de tip roman poate înfățișa o scenă realistă, ale

cărei porțiuni de sus și de jos se află amîndouă în planul orizontal, dar care este înconjurată de un chenar ornamental pătrat sau circular, lipsit de o asemenea asimetrie. Jackson Pollock se simțea cel mai la îndemînă atunci cînd lucra pe podea: „Mă simt mai aproape, mai înăuntrul imaginii reprezentate, căci astfel pot păși în jurul ei, pot lucra din toate cele patru laturi și mă pot afla literalmente *în cadrul* picturii". Această situație, spunea el, seamănă cu metoda folosită de pictorii indieni pe nisip din vestul Statelor Unite. O tradiție similară poate fi întîlnită la artiștii chinezi și japonezi. Picturile lui Pollock erau destinate expunerii pe pereți, dar diferența de orientare pare să nu fi tulburat simțul lui de echilibru.

În cazul picturilor de plafon, artiștii au adoptat principii variate. Atunci cînd Andrea Mantegna a pictat pe plafonul din Camera degli Sposi a Palatului ducal de la Mantua un „oculus" realist cu imaginea cerului și cu doamne și copilași înaripați uitîndu-se în jos peste o balustradă, el a tratat spațiul pictural ca o continuare directă a spațiului fizic al încăperii. Artistul se baza pe „orientarea în mediu". Dar atunci cînd cu vreo treizeci și cinci de ani mai tîrziu Michelangelo reprezenta Facerea lumii pe plafonul Capelei Sixtine, spațiul scenelor sale era total independent de cel al Capitalei. Privitorul trebuie să recurgă la „orientarea retiniană"; el trebuie să coreleze partea superioară și cea inferioară cu dimensiunile propriului său cîmp vizual, orientîndu-se în direcția cuvenită atunci cînd se uită în sus. Și în bisericile baroce plafonul este perforat vizual, dar pe cînd pictorii din secolul al XV-lea extindeau spațiul fizic și asupra celui pictural, artiștii din secolul al XVII-lea, dimpotrivă, dematerializau — s-ar putea spune — prezența fizică a clădirii, făcînd din ea o parte a imaginii picturale.

Dreapta și stînga

Anizotropia spațiului fizic ne permite să distingem ușor între bază și vîrf, dar mai puțin ușor între stînga și dreapta. O vioară așezată vertical pare mai simetrică decît una culcată pe o parte. Omul și animalul sînt făpturi suficient de bilaterale pentru a întîmpina greutăți atunci cînd trebuie să distingă stînga de dreapta, *b* de *d*. Corballis și Beale susțin că această reacție simetrică este utilă biologic, sistemele nervoase concentrîndu-se asupra mișcării și orientării într-o lume în care atacul sau răsplata pot veni, cu egală probabilitate, din ambele părți.

Totuși, de îndată ce omul a învățat să utilizeze unelte acționate mai bine cu o mînă decît cu două, asimetria în folosirea mîinilor a devenit un avantaj; iar cînd gîndirea secvențială a început să fie înregistrată într-un sistem liniar de scriere, unul din cele două sensuri laterale a ajuns să-l domine pe celălalt. În cuvintele lui Goethe, „cu cît e mai perfectă creatura, cu atît mai diferite devin părțile ei".

Vizual, asimetria laterală se manifestă printr-o repartizare inegală a greutății și printr-un vector dinamic ce duce din partea stîngă spre partea dreaptă a cîmpului vizual. Fenomenul este greu de detectat la figurile strict simetrice

(de exemplu, la fațada unei clădiri), dar este foarte marcat în pictură. Istoricul de artă Heinrich Wölfflin, subliniază că tablourile își schimbă aspectul și își pierd înțelesul atunci cînd le privim într-o oglindă. El a sesizat că aceasta se întîmplă deoarece picturile sînt „citite" de la stînga la dreapta, succesiunea schimbîndu-se, firește, dacă le inversăm. Wölfflin observă că diagonala trasată din stînga jos spre dreapta sus este considerată ascendentă, cealaltă diagonală fiind privită ca descendentă. Orice obiect pictural pare mai greu în partea dreaptă a imaginii. De exemplu, dacă figura papei Sixt din *Madonna Sixtină* a lui Rafael este adusă în dreapta prin inversarea picturii, ea devine atît de grea încît întreaga compoziție pare afectată (figura 16). Aceasta concordă cu observația experimentală că

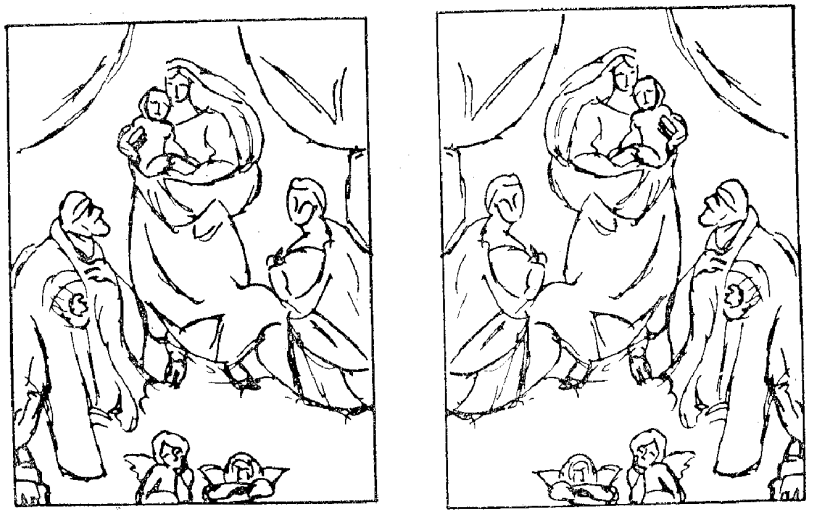


Figura 16

atunci cînd două obiecte egale sînt arătate în jumătatea stîngă și, respectiv, dreaptă a cîmpului vizual, cel din dreapta pare mai mare. Pentru ca ele să apară egale, obiectul din stînga trebuie mărit.

Cercetarea a fost continuată de Mercedes Gaffron mai ales într-o carte ce încerca să demonstreze că gravurile lui Rembrandt își dezvăluie înțelesul adevărat numai atunci cînd le vedem așa cum le-a lucrat artistul pe placă, și nu în stampele inversate cu care ne-am obișnuit. Conform celor afirmate de Gaffron, privitorul receptează o imagine ca și cum s-ar afla în fața porțiunii stîngi a acesteia. El se identifică subiectiv cu stînga, și tot ce apare aici capătă o importanță majoră. Dacă comparăm o fotografie cu imaginea ei în oglindă, un obiect din planul prim în cadrul unei scene asimetrice pare mai aproapiat pe stînga decît

pe dreapta. Iar atunci cînd la teatru se înalță cortina, publicul este înclinat să privească mai întîi spre stînga și să se identifice psihologic cu personajele aflate acolo. De aceea, ne spune Alexander Dean, dintre așa-numitele sectoare ale scenei, partea stîngă (în raport cu publicul) este considerată a fi mai importantă. Într-un grup de actori, personajul situat cel mai la stînga va domina scena. Publicul se va identifica cu el și îi va vedea pe ceilalți, de pe poziția lui, ca adversari.

Gaffron leagă fenomenul de predominanța cortexului cerebral stîng, care cuprinde centrii cerebrali superiori ai vorbirii, scrisului și cititului. Dacă această predominanță se aplică și centrului vizual stîng, atunci „există o deosebire în privința sesizării de către noi a datelor vizuale, care le favorizează pe cele percepute în cîmpul vizual drept". Vederea spre dreapta ar fi așadar mai clară și mai precisă, ceea ce explică de ce obiectele care apar acolo sînt mai evidente. Această asimetrie ar fi compensată printr-o atenție sporită pentru cele ce se petrec în stînga, privirea deplasîndu-se spontan de la punctul de atenție inițial spre zona de vedere mai clară. Dacă această analiză este corectă, partea dreaptă se distinge prin caracterul ei mai eficient și prin faptul că mărește ponderea vizuală a obiectelor — poate pentru că, atunci cînd centrul atenției se află în stînga „cîmpului vizual", „efectul de pîrghie" sporește ponderea obiectelor de dreapta. Partea stîngă, la rîndul ei, este mai centrală, mai importantă și mai accentuată datorită identificării privitorului cu ea. În *Răstignirea* lui Grünewald din altarul de la Isenheim, grupul din stînga, format din Fecioara Maria și Evanghelist, capătă cea mai mare importanță după figura lui Hristos, care ocupă centrul, pe cînd Ioan Botezătorul, în dreapta, este vestitorul proeminent care arătă spre scenă. Dacă un actor intră din dreapta publicului, el este observat imediat, dar focarul acțiunii rămîne în stînga dacă nu se află în centru. În pantomima engleză tradițională, crăiasa zînelor, cu care se presupune că se identifică spectatorul, intră totdeauna din stînga, în timp ce craiul diavolilor pătrunde în scenă din dreapta.

Întrucît un tablou este „citit" de la stînga la dreapta, mișcarea picturală spre dreapta se percepe ca mai ușoară, cerînd mai puțin efort. Dacă, pe de altă parte vedem un călăreț traversînd pictura de la dreapta spre stînga, el pare să întîmpine mai multă rezistență, să facă un efort sporit și, ca atare, să se deplaseze mai lent. Artiștii preferă uneori primul efect, alteori pe cel de-al doilea. Fenomenul, ușor de observat atunci cînd comparăm picturile cu reflectarea lor în oglindă, poate fi corelat cu constatările psihologului H.C. van der Meer, în sensul că „mișcările spontane ale capului se execută mai repede de la stînga spre dreapta decît invers" și că atunci cînd subiecților li se cere să compare vitezele a două mișcări, una de la stînga spre dreapta iar cealaltă de la dreapta spre stînga, ei văd mișcarea spre stînga ca fiind mai rapidă. Se poate presupune că mișcarea spre stînga pare să învingă o rezistență mai mare; ea merge împotriva curentului în loc să meargă în sensul lui.

Trebuie să notăm că vectorul direcțional, care face compozițiile asimetrice, are puțin de-a face cu mișcările ochiului. Din studiul mișcărilor oculare

se știe că privitorii explorează o scenă vizuală cutreierînd-o cu privirea în mod neregulat și concentrîndu-se asupra principalelor centre de interes. Vectorul stînga-dreapta rezultă într-adevăr din această explorare, dar el nu se naște din sensul mișcărilor oculare în sine. Nu există dovezi palpabile că această diferențiere pe laterală ar ține de tendința folosirii mai frecvente a unei mîini sau de predominanța unui ochi. Van der Meer susține că pregătirea școlară poate juca un anumit rol aici: ea a constatat că persoanele cu un nivel mai scăzut de instruire sînt mai puțin înclinate decît, să zicem, studenții să perceapă tensiunea direcționată spre dreapta în obiectele picturale. Cercetătoarea notează, totuși, că sensibilitatea la vectorii stînga-dreapta apare relativ brusc la vîrsta de cincisprezece ani — ciudat de tîrziu dacă deprinderea scrisului și cititului este într-adevăr decisivă.

Echilibrul și intelectul uman

Am văzut că ponderea se repartizează neuniform în imaginile vizuale și că aceste imagini sînt străbătute de o săgeată exprimînd „mișcarea" de la stînga spre dreapta. Se introduce astfel un element de dezechilibru, care trebuie compensat.

De ce tind oare artiștii spre echilibru? Răspunsul dat de noi pînă acum a fost acela că prin stabilizarea raporturilor dintre diferitele forțe ale unui sistem vizual, artistul își clarifică exprimarea. Mergînd mai departe, realizăm că omul tinde spre echilibru în toate fazele existenței sale fizice sau mintale și că aceeași tendință se poate observa nu numai în totalitatea vieții organice, dar și în cadrul sistemelor fizice.

În fizică, principiul entropiei — cunoscut și ca a doua lege a termodinamicii — afirmă că în orice sistem izolat, fiecare stare succesivă reprezintă o scădere ireversibilă a nivelului energiei active. Universul tinde către o stare de echilibru în care toate asimetriile de distribuție existente să fie eliminate, și același lucru este valabil și pentru sistemele mai restrînse, cu condiția ca ele să fie suficient de independente față de influențele externe. După „principiul unitar" al fizicianului L.L. Whyte, care — afirmă el — stă la baza tuturor activităților din natură, „asimetria descrește în sistemele izolabile". Pe aceeași linie, psihologii au definit motivația ca „acel dezechilibru al organismului care conduce la acțiune pentru redobîndirea stabilității". Freud, în special, interpreta „principiul plăcerii" introdus de el în sensul că fenomenele mintale sînt declanșate de tensiuni neplăcute și că ele acționează în sensul reducerii acestor tensiuni. Se poate spune că activitatea artistică este o componentă a procesului motivațional atît la artist, cît și la „consumator", ea participînd ca atare la efortul de dobîndire a echilibrului. Echilibrul realizat în aspectul vizual al picturilor și sculpturilor, ca și al clădirilor, mobilei și obiectelor de ceramică este receptat de om ca reprezentînd însești aspirațiile sale generale.

Dorința de echilibru nu este totuși suficientă pentru a explica tendințele de bază ale motivației omenești în general sau ale artei în special. Am ajunge la o concepție unilaterală și intolerabil de statică a organismului uman dacă ne-am reprezenta acest organism ca asemănător unei ape stătătoare, în care activitatea apare doar atunci cînd o piatră tulbură liniștea plină de echilibru a suprafeței și care și-ar mărgini activitatea la restabilirea acestei liniști. Freud s-a apropiat cel mai mult de acceptarea consecințelor radicale ale acestei concepții. El a descris instinctele funciare ale omului ca exprimînd conservatorismul a tot ce este materie vie, ca o tendință inerentă de a reveni la un stadiu anterior. El atribuia un rol fundamental „instinctului morții", străduinței de revenire la existența anorganică. Conform principiului freudian al economiei, omul încearcă în permanență să cheltuiască cît mai puțină energie. Omul este leneș prin natura sa.

Dar este el oare? O ființă omenească care se bucură de sănătate fizică și mintală se realizează nu prin inactivitate, ci prin activitate, mișcare, schimbare, creștere, progres, producție, creație, explorare. Nu există nici un temei pentru ideea stranie că viața ar consta din încercări de a-și pune capăt cît mai curînd cu putință. În realitate, principala caracteristică a organismului viu este, desigur, aceea că el reprezintă o anomalie a naturii, purtînd o luptă anevoioasă contra legii universale a entropiei, luptă în cursul căreia absoarbe mereu noi forțe din mediul înconjurător.

Aceasta nu înseamnă că negăm importanța echilibrului. Echilibrul rămîne țelul final al oricărei dorințe de realizat, al oricărei sarcini de îndeplinit, al oricărei probleme de rezolvat. Dar cursa nu se aleargă doar pentru clipa victoriei. Voi avea prilejul mai jos, în capitolul consacrat *Dinamicii*, să mă ocup de principiul contrar, al activității. Numai examinînd interacțiunea dintre forța vitală, plină de energie, și tendința către echilibru vom putea avea o mai bună înțelegere a dinamicii ce impulsionează mintea omenească și se reflectă în realizările ei.

Doamna Cézanne pe un scaun galben

Reiese din cele de mai sus că artistul ar interpreta foarte unilateral experiența umană dacă ar permite echilibrului și armoniei să-i monopolizeze opera. El poate numai să le folosească în strădania sa de a da formă unei teme semnificative. *Înțelesul operei se naște din interacțiunea forțelor de activare și forțelor de echilibrare.*

Portretul soției lui Cézanne pe un scaun galben (figura 17) a fost pictat de artist în anii 1888—1890. Privitorul este imediat izbit de îmbinarea unui calm exterior cu o puternică activitate potențială. Figura în repaus este încărcată cu energie, care acționează în direcția privirilor ei. Corpul este stabil și bine fixat, dar totodată ușor de parcă s-ar găsi suspendat în spațiu. El se înalță și totuși se obihnește. Această subtilă combinație de vigoare și seninătate, de tărie

Figura 17
PAUL CÉZANNE, Doamna Cézanne pe un scaun galben, *1888—1890, Art Institute, Chicago.*

și libertate imaterială, poate fi definită ca acea configurație specifică de forțe care reprezintă tema lucrării. Cum se obține acest efect?

Tabloul are un format alungit pe verticală, proporția fiind de aproximativ 5 : 4. Se subliniază astfel verticalitatea figurii, a scaunului, a capului. Scaunul este ceva mai îngust decît cadrul, iar figura este mai îngustă decît scaunul. Aceasta creează o scară de îngustime tot mai pronunțată, orientată spre înainte, de la fundal, peste scaun, către figura din primul plan. În mod corespunzător, o scară de strălucire crescîndă pornește de la dunga închisă de pe perete, trecînd prin scaun și prin figură, pînă la față și la mîini, care sînt colorate deschis și reprezintă cele două puncte focale ale compoziției. Concomitent, umerii și brațele formează un oval în jurul secțiunii mediane a picturii, un nucleu central de stabilitate ce contracarează configurația de dreptunghiuri și se repetă pe o scară mai mică la cap (figura 18).

Dunga de culoare închisă de pe perete împarte fundalul în două dreptunghiuri orizontale. Ambele sînt mai alungite decît cadrul, dreptunghiul inferior avînd proporția de 3 : 2, iar cel superior de 2 : 1. Rezultă că aceste dreptunghiuri subliniază mai viguros orizontala decît o face cadrul în cazul verticalei. Deși dreptunghiurile oferă un contrapunct la verticală, ele de asemenea accentuează mișcarea ascendentă a ansamblului prin aceea că pe verticală dreptunghiul inferior este mai înalt decît cel superior. După Denmann Ross, ochiul se mișcă în sensul micșorării intervalelor, adică, în tabloul nostru, în sus.

Cele trei planuri principale ale picturii — peretele, scaunul și figura — se suprapun într-o mișcare orientată dinspre extrema stîngă spre dreapta. Această mișcare laterală către dreapta este contracarată de amplasarea scaunului, cea mai mare porțiune a căruia se află în jumătatea stîngă a tabloului, creînd astfel o mișcare încetinitoare în sens contrar. Pe de altă parte, mișcarea dominantă spre dreapta este subliniată de amplasarea asimetrică a figurii în raport cu scaunul: figura împinge înainte, ocupînd mai ales partea dreaptă a scaunului. Mai mult, figura însăși nu este perfect simetrică, partea stîngă fiind puțin mai mare și subliniind astfel încă o dată tendința de deplasare spre dreapta.

Figura și scaunul sînt înclinate cu aproximativ același unghi față de cadru. Scaunul totuși își are pivotul la baza picturii și, ca atare, se apleacă spre stînga, pe cînd pivotul figurii este capul, ceea ce face ca ea să se încline spre dreapta. Capul este solid ancorat pe verticala centrală. Celălalt punct focal al compoziției, mîinile, este împins ușor înainte într-o atitudine de activitate potențială. Un alt contrapuct secundar îmbogățește și mai mult tema: capul, deși în repaus, conține o activitate clar orientată în privirea atentă și în asimetria dinamică a semiprofilului. Mîinile, deși întinse înainte, se neutralizează reciproc, fiind prinse una într-alta.

Înălțarea degajată a capului este stăvilită nu numai de poziția lui centrală, dar și de apropierea față de limita cadrului. El se înalță atît de mult încît ajunge la o nouă bază. Tot așa cum scara muzicală pornește de la o anumită tonică

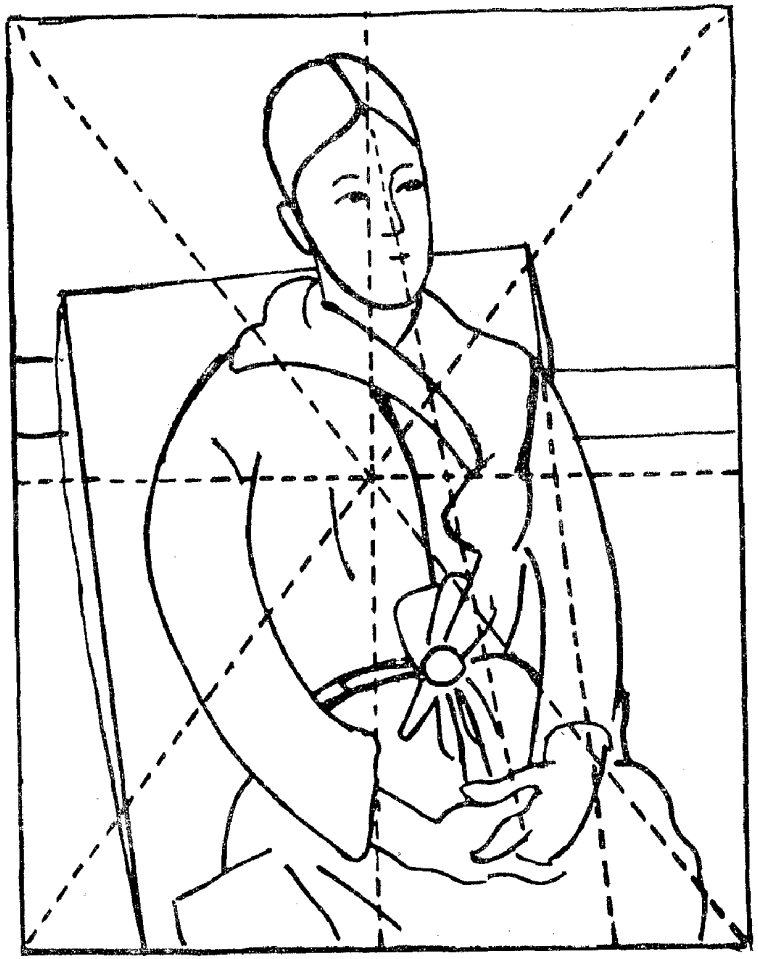


Figura 18

și atinge, la octavă, o nouă bază, figura pornește de la baza cadrului, găsindu-și un nou repaus la marginea superioară. (Există așadar o asemănare între structura scării muzicale și compoziția încadrată. Ambele combină două principii structurale: o creștere gradată a intensității odată cu înălțarea de la bază spre vîrf și simetria acestor două elemente limitative, care în final transformă înălțarea de la bază într-o cădere ascendentă spre o bază nouă. Ieșirea dintr-o stare de repaus se dovedește a fi imaginea reflectată a revenirii într-o stare de repaus.)

Dacă această analiză a tabloului lui Cézanne este corectă, ea ne sugerează nu numai bogăția relațiilor dinamice din lucrare, ci și modul cum aceste relații realizează echilibrul specific de repaus și activitate în care sesizăm tema sau

conținutul picturii. Înțelegerea felului cum această configurație de forțe vizuale reflectă conținutul este utilă atunci cînd încercăm să apreciem valoarea artistică a tabloului.

Se cuvine să adaug două observații cu caracter general. Mai întîi, subiectul picturii este o parte integrantă a concepției structurale. Formele își joacă rolul lor compozițional specific numai pentru că noi le recunoaștem ca fiind cap, corp, mîini sau scaun. Faptul că în cap se află mintea este cel puțin la fel de important ca forma, culoarea sau amplasarea lui. Ca imagine abstractă, elementele formale ale picturii ar trebui să fie total diferite pentru a reda un înțeles similar. Experiența privitorului despre ce înseamnă o femeie de vîrstă mijlocie care stă pe un scaun contribuie masiv la realizarea sensului mai profund al lucrării.

În al doilea rînd, se va observa că de regulă compoziția se bazează pe ponderi și contraponderi, adică pe numeroase elemente ce se contrabalansează. Aceste forțe antagonice nu sînt însă în contradicție sau în conflict. Ele nu creează ambiguitate. Ambiguitatea stînjenește comunicarea artistică, deoarece ea îl face pe privitor să ezite între două sau mai multe afirmații care nu alcătuiesc un tot. De regulă, contrapunctul pictural este ierarhic, în sensul că el opune o forță dominantă uneia subordonate. Fiecare relație este, în sine, neechilibrată, dar împreună, relațiile se echilibrează reciproc în structura întregii lucrări.

2

FIGURA

Văd un obiect. Văd lumea din jurul meu. Ce implică aceste afirmații? În viața cotidiană văzul este mai ales un mijloc de orientare practică, de constatare, cu ochii proprii, a faptului că un anumit lucru se află într-un anumit loc și că el execută o anumită acțiune. Aceasta înseamnă o identificare în sensul ei minim. Un om care intră noaptea în dormitorul său poate să perceapă o pată de culoare închisă pe perna albă și astfel să „vadă" că soția lui se află în locul obișnuit. În condiții mai bune de iluminare el vede mai mult, dar în principiu orientarea într-un cadru familiar nu cere decît un minimum de indicii. Persoanele suferind de agnozie vizuală în urma unor leziuni cerebrale pot pierde capacitatea de a recunoaște imediat chiar și figuri esențiale ca triunghiurile sau cercurile. Ele pot totuși avea o slujbă și se pot descurca în viața de fiecare zi. Cum procedează asemenea persoane pe stradă? „Pe trotuar toate obiectele sînt subțiri — aceștia sînt oameni; în mijlocul străzii totul este foarte zgomotos, masiv, înalt — acestea sînt mașini, autobuze." Multă lume își folosește simțul vizual intact fără mai mult folos într-o mare parte a zilei.

Vederea ca explorare activă

Evident, a vedea poate însemna mai mult decît atîta. Ce implică văzul? Se cunoaște bine descrierea procesului optic, așa cum ne-o dau fizicienii. Lumina este emisă sau reflectată de obiectele din mediul ambiant. Lentilele din ochi proiectează imaginile acestor obiecte pe retină, care transmite mesajul la creier. Dar ce se poate spune despre experiența psihologică respectivă? Sîntem tentați să recurgem la analogii cu fenomenele fiziologice. Imaginea optică de pe retină stimulează vreo 130 milioane de receptori microscopici, fiecare dintre aceștia reacționînd la lungimea de undă și intensitatea luminii primite. Mulți dintre acești receptori nu funcționează independent. Prin conexiuni neurale se stabilesc grupuri de receptori. Se știe astfel, cel puțin în cazul ochilor anumitor animale că, asemenea grupuri de receptori retinieni reacționează colectiv la anumite mișcări, contururi, tipuri de obiecte. Dar chiar și astfel, sînt necesare anumite principii ordonatoare care să transforme infinitatea de stimuli individuali în obiectele pe care le vedem.

conținutul picturii. Înțelegerea felului cum această configurație de forțe vizuale reflectă conținutul este utilă atunci cînd încercăm să apreciem valoarea artistică a tabloului.

Se cuvine să adaug două observații cu caracter general. Mai întîi, subiectul picturii este o parte integrantă a concepției structurale. Formele își joacă rolul lor compozițional specific numai pentru că noi le recunoaștem ca fiind cap, corp, mîini sau scaun. Faptul că în cap se află mintea este cel puțin la fel de important ca forma, culoarea sau amplasarea lui. Ca imagine abstractă, elementele formale ale picturii ar trebui să fie total diferite pentru a reda un înțeles similar. Experiența privitorului despre ce înseamnă o femeie de vîrstă mijlocie care stă pe un scaun contribuie masiv la realizarea sensului mai profund al lucrării.

În al doilea rînd, se va observa că de regulă compoziția se bazează pe ponderi și contraponderi, adică pe numeroase elemente ce se contrabalansează. Aceste forțe antagonice nu sînt însă în contradicție sau în conflict. Ele nu creează ambiguitate. Ambiguitatea stînjenește comunicarea artistică, deoarece ea îl face pe privitor să ezite între două sau mai multe afirmații care nu alcătuiesc un tot. De regulă, contrapunctul pictural este ierarhic, în sensul că el opune o forță dominantă uneia subordonate. Fiecare relație este, în sine, neechilibrată, dar împreună, relațiile se echilibrează reciproc în structura întregii lucrări.

2 FIGURA

Văd un obiect. Văd lumea din jurul meu. Ce implică aceste afirmații? În viața cotidiană văzul este mai ales un mijloc de orientare practică, de constatare, cu ochii proprii, a faptului că un anumit lucru se află într-un anumit loc și că el execută o anumită acțiune. Aceasta înseamnă o identificare în sensul ei minim. Un om care intră noaptea în dormitorul său poate să perceapă o pată de culoare închisă pe perna albă și astfel să „vadă" că soția lui se află în locul obișnuit. În condiții mai bune de iluminare el vede mai mult, dar în principiu orientarea într-un cadru familiar nu cere decît un minimum de indicii. Persoanele suferind de agnozie vizuală în urma unor leziuni cerebrale pot pierde capacitatea de a recunoaște imediat chiar și figuri esențiale ca triunghiurile sau cercurile. Ele pot totuși avea o slujbă și se pot descurca în viața de fiecare zi. Cum procedează asemenea persoane pe stradă? „Pe trotuar toate obiectele sînt subțiri — aceștia sînt oameni; în mijlocul străzii totul este foarte zgomotos, masiv, înalt — acestea sînt mașini, autobuze." Multă lume își folosește simțul vizual intact fără mai mult folos într-o mare parte a zilei.

Vederea ca explorare activă

Evident, a vedea poate însemna mai mult decît atîta. Ce implică văzul? Se cunoaște bine descrierea procesului optic, așa cum ne-o dau fizicienii. Lumina este emisă sau reflectată de obiectele din mediul ambiant. Lentilele din ochi proiectează imaginile acestor obiecte pe retină, care transmite mesajul la creier. Dar ce se poate spune despre experiența psihologică respectivă? Sîntem tentați să recurgem la analogii cu fenomenele fiziologice. Imaginea optică de pe retină stimulează vreo 130 milioane de receptori microscopici, fiecare dintre aceștia reacționînd la lungimea de undă și intensitatea luminii primite. Mulți dintre acești receptori nu funcționează independent. Prin conexiuni neurale se stabilesc grupuri de receptori. Se știe astfel, cel puțin în cazul ochilor anumitor animale că, asemenea grupuri de receptori retinieni reacționează colectiv la anumite mișcări, contururi, tipuri de obiecte. Dar chiar și astfel, sînt necesare anumite principii ordonatoare care să transforme infinitatea de stimuli individuali în obiectele pe care le vedem.

Din această descriere a mecanismelor fiziologice, am putea fi tentați să deducem că procesele corelate de percepție a figurii sînt aproape integral pasive și că ele se desfășoară în mod liniar de la înregistrarea elementelor celor mai mici spre alcătuirea unităților mai mari. Ambele presupuneri sînt eronate. Mai întîi, lumea imaginilor nu se imprimă pur și simplu pe un organ sensibil fidel. Mai degrabă, privind la un obiect, noi „căutăm să-l atingem". Mișcăm un fel de deget invizibil prin spațiul înconjurător, ne ducem în locuri îndepărtate, unde se află obiectele, pe care le pipăim, le prindem, cercetăm suprafața lor, le urmărim conturul, le explorăm textura. Percepția formelor este un proces eminamente activ.

Impresionați de această experiență, gînditorii antici au descris realizarea fizică a vederii tocmai în acest mod. Bunăoară, Platon ne spune în *Timeu* că acel foc domol care încălzește corpul omenesc iese afară prin ochi într-un șuvoi dens de lumină. Astfel se creează o punte tangibilă între privitor și lucrul privit, punte peste care circulă spre ochi și, prin ei, spre suflet, impulsurile luminoase ce emană de la obiect. Optica primitivă este depășită acum, dar experiența din care s-a născut rămîne vie și mai poate încă apărea în descrierile poetice. T. S. Eliot, de pildă, a scris: „Și raza de privire nevăzută străbătu spațiul, căci trandafirii arătau ca florile ce sînt privite".

Sesizarea elementelor esențiale

Dacă văzul este o sesizare activă, ce sesizează el? Toată infinitatea de elemente informaționale? Sau numai o parte din ele? Dacă privitorul cercetează atent un obiect, el va constata că ochii lui sînt bine dotați pentru a vedea detaliile foarte mici. Și totuși percepția vizuală nu se obține cu fidelitatea mecanică a aparatului fotografic care înregistrează totul imparțial: întregul set de mici elemente ale figurii și culorii ce constituie ochii și gura persoanei care pozează, ca și colțul telefonului ce apare întîmplător în spatele figurii. Ce vedem atunci cînd vedem?

A vedea înseamnă a sesiza unele trăsături marcante ale obiectelor — albastrul cerului, curba unui gît de lebădă, dreptunghiularitatea cărții, luciul unei bucăți de metal, liniaritatea unei țigarete. Cîteva linii și puncte sînt imediat acceptate ca „o față" nu numai de cei crescuți în cultura occidentală, care pot fi suspectați că s-au înțeles între ei în privința acestui „limbaj al semnelor", dar și de copiii mici, de primitivi și de animale. Köhler își înspăimînta cimpanzeii arătîndu-le „jucării împăiate extrem de primitive" cu nasturi negri în chip de ochi. Un caricaturist abil poate crea portretul foarte expresiv al unei persoane din cîteva linii bine trasate. Identificăm un prieten la mare distanță doar după cele mai elementare proporții sau mișcări.

Cîteva trăsături importante nu numai că determină identitatea obiectului perceput, dar îl fac să apară ca o imagine completă, integrată. Aceasta se aplică atît imaginii obiectului în întregime, cît și oricărei porțiuni specifice care atrage atenția noastră. Un chip omenesc, la fel ca întregul corp, este perceput ca o

configurație generală de componente esențiale — ochi, nas, gură — la care se pot adăuga diferite detalii. Iar dacă ne concentrăm asupra ochiului unei persoane, și acel ochi va fi perceput ca o imagine integrală: irisul circular avînd în centru pupila întunecată, cu cadrul oval, ciliat al pleoapelor împrejur.

În nici un caz nu vreau să afirm că simțul vederii neglijează detaliile. Dimpotrivă, chiar și copiii mici observă ușoarele modificări ce survin în aspectul lucrurilor pe care le cunosc. Micile schimbări de tensiune musculară sau de colorație a pielii care fac ca o față să pară obosită ori îngrijorată se observă imediat. Privitorul poate totuși să fie incapabil a determina cu precizie ce a provocat schimbarea aspectului general, deoarece semnele indicatoare se armonizează perfect într-un cadru integrat. Atunci cînd obiectului observat îi lipsește această integritate, atunci cînd el este văzut ca un conglomerat de părți, detaliile își pierd înțelesul și întregul ajunge de nerecunoscut. Acesta este adesea cazul instantaneelor în care nu există un complex de figuri evidente care să organizeze masa de nuanțe vagi și complexe. Antropologii au fost surprinși constatînd că în comunitățile neobișnuite cu fotografia, oamenilor le este greu să identifice corpuri omenești într-un tip de imagini care ne par atît de „realiste" doar pentru că noi am învățat să descifrăm figurile lor nefirești.

Concepte perceptuale

Există temeiuri să considerăm că în dezvoltarea organică percepția începe cu sesizarea celor mai evidente trăsături structurale. De pildă, copii de doi ani și cimpanzei care învățaseră că dintre două cutii ce li se prezentau cea cu un triunghi avînd o anumită figură și mărime conținea totdeauna lucruri bune de mîncat aplicau cu ușurință această obișnuință unor triunghiuri cu aspect foarte diferit. Triunghiurile puteau fi mai mici sau mai mari, sau puteau fi răsturnate. Un triunghi negru pe fond alb poate fi înlocuit cu un triunghi alb pe fond negru, sau un triunghi conturat cu unul compact. Aceste schimbări nu par să stînjenească recunoașterea. Rezultate asemănătoare s-au obținut și cu șobolani. Lashley afirmă că transpuneri simple de acest fel „sînt universale de la insecte pînă la primate".

Procesul perceptual dezvăluit de acest tip de comportament este încă desemnat de psihologi prin termenul de „generalizare". Acest termen este rămășița unui demers teoretic infirmat de înșeși experimentele în care a fost folosit. Se presupunea că percepția începe cu înregistrarea cazurilor individuale ale căror proprietăți comune puteau fi sesizate numai de ființe capabile să formeze concepte pe cale intelectuală. Astfel se considera că asemănarea unor triunghiuri diferite ca mărime, dispunere și culoare nu poate fi descoperită decît de observatori al căror creier este destul de evoluat pentru a extrage conceptul general al triunghiularității dintr-o gamă de observații individuale. Faptul că acest lucru poate fi îndeplinit fără greutate de copii mici și de animale, care nu sînt familiarizați cu abstractizarea logică, a venit ca o surpriză greu de explicat.

Datele experimentale impuneau o cotitură radicală în teoria percepției. Nu mai părea posibil să se admită că văzul se dezvoltă de la particular spre general. Dimpotrivă, a devenit limpede că trăsăturile structurale generale constituie datele primare ale percepției, astfel încît triunghiularitatea nu este un produs tîrziu al abstractizării intelectuale, ci o experiență directă și mai elementară decît înregistrarea detaliului individual. Copilul mic vede „caninitatea" înainte de a putea distinge un cîine de alt cîine. Voi arăta imediat că această descoperire psihologică are o importanță decisivă în înțelegerea formei artistice.

Noua teorie ridică o problemă specială. Este clar că trăsăturile structurale generale care se presupune că ar alcătui perceptul nu sînt furnizate explicit de nici o configurație anumită de stimuli. Dacă, bunăoară, un cap omenesc — sau un număr de capete — este văzut ca rotund, această rotunjime nu face parte din stimul. Fiecare cap își are propriul său contur complex, care se apropie de rotunjime. Dacă această rotunjime nu este doar „distilată" intelectual, ci realmente văzută, cum se integrează ea în percept? Un răspuns plauzibil este acela că configurația de stimuli participă la procesul perceptual doar în sensul că ea trezește în creier o anumită configurație de categorii senzoriale generale. Această configurație „reprezintă" stimularea, cam la fel cum într-o descriere științifică o rețea de concepte generale „reprezintă" fenomenul observat. Tot așa cum însăși natura conceptelor științifice exclude posibilitatea ca ele să cuprindă vreodată fenomenul „însuși", perceptele nu pot conține, nici total și nici parțial, materialul stimulator „însuși". Omul de știință se poate „apropia" de un măr doar pînă la a-i măsura greutatea, mărimea, figura, poziția, gustul. Perceptul se poate „apropia" de stimulul măr doar pînă la a-l reprezenta printr-o configurație specifică de asemenea calități senzoriale generale ca rotunjimea, masivitatea, gustul de fruct, culoarea verde.

Atît timp cît privim o figură simplă regulată — un pătrat, să zicem —această activitate formativă a percepției nu este sesizabilă. Calitatea de pătrat pare a fi literalmente dată prin stimul. Dar dacă părăsim lumea figurilor bine definite, create de om, și privim un peisaj real, ce vedem oare? Poate o îngrămădire relativ haotică de arbori și tufăriș. Unele trunchiuri și ramuri pot indica anumite direcții, care să atragă ochiul, iar ansamblul unui copac sau a unui tufiș are adesea forma relativ ușor detectabilă a unei sfere sau a unui con. S-ar putea de asemenea să receptăm o textură generală de frunziș verde, dar există multe elemente în peisaj pe care ochii sînt pur și simplu incapabili să le sesizeze. Numai în măsura în care această panoramă confuză poate fi văzută ca un complex de direcții precise, de mărimi, figuri geometrice, culori sau texturi putem spune că ea este într-adevăr percepută.

Dacă cele de mai sus sînt valabile, sîntem obligați să admitem că percepția rezidă în formarea unor „concepte perceptuale". După normele obișnuite termenul nu este prea comod, căci se presupune că simțurile se limitează la aria concretului, pe cînd conceptele sînt legate de abstract. Procesul vederii, așa cum

a fost descris mai sus, pare totuși să satisfacă condițiile formării de concepte. Vederea abordează materia primă a experienței, creînd o configurație corespunzătoare de forme generale, care se aplică nu numai cazului individual în speță, ci și unui număr indefinit de alte cazuri asemănătoare.

Nu vreau nicidecum să sugerez, prin folosirea cuvîntului „concept", că percepția ar fi o operație intelectuală. Procesele în chestiune trebuie înțelese ca avînd loc în sectorul vizual al sistemului nervos. Dar termenul de concept este menit să evoce asemănarea izbitoare dintre activitățile elementare ale simțurilor și cele superioare reprezentate de gîndire sau raționament. Această asemănare este atît de mare încît mulți psihologi au atribuit realizările simțurilor sprijinului secret pe care, chipurile, acestea l-ar primi de la intelect. Acești psihologi vorbeau de concluzii sau evaluări inconștiente, deoarece presupuneau că percepția în sine nu poate face altceva decît să înregistreze mecanic influențele lumii exterioare. Se pare acum că aceleași mecanisme acționează la nivel perceptual cît și intelectual, astfel că pentru a descrie activitatea simțurilor ne trebuie termeni ca judecată, concept, logică, abstracțiune, concluzie și evaluare.

Tendințele recente din gîndirea psihologică ne îndeamnă să numim văzul o activitate creatoare a minții omenești. Percepția realizează la nivelul senzorial ceea ce pe tărîmul gîndirii se numește înțelegere. Văzul fiecăruia dintre noi anticipează în chip modest capacitatea pe drept admirată a artistului de a crea imagini care interpretează corect experiența cu ajutorul formei organizate. Văzul este înțelegere.

Ce este figura?

Forma fizică a unui obiect este determinată de limitele acestuia — marginea dreptunghiulară a unei coli de hîrtie, sau cele două suprafețe care constituie fața și baza unui con. Alte aspecte spațiale nu sînt în general considerate a fi proprietăți ale figurii fizice — dacă obiectul este plasat pe o latură sau cu vîrful în jos, ori dacă împrejur se află alt obiect. Figura perceptuală, pe de altă parte, se poate schimba apreciabil atunci cînd se modifică orientarea ei spațială sau mediul ambiant. Figurile vizuale se influențează reciproc. Mai mult, vom vedea mai departe (fig. 72) că figura unui obiect este determinată nu numai de limitele acestuia; scheletul de forțe vizuale generat de limite poate, la rîndul său, influența modul în care vedem aceste limite.

Figura perceptuală este rodul interacțiunii dintre un obiect fizic, lumina ce acționează ca transmițător de informații și condițiile existente în sistemul nervos al privitorului. Lumina nu traversează obiectele, cu excepția celor pe care le numim translucide sau transparente. Aceasta înseamnă că ochiul primește informații numai despre figurile exterioare, nu și despre cele interioare. Lumina se propagă în linie dreaptă, și ca atare proiecțiile formate pe retină corespund numai acelei părți din suprafața exterioară care se leagă de ochi prin linii drepte. O navă arată altfel privită din față decît dintr-o parte.

Figura unui obiect pe care îl vedem nu depinde totuși numai de proiecția ei pe retină. În termeni preciși, imaginea este determinată de totalitatea experiențelor vizuale pe care le-am avut cu obiectul respectiv, sau cu acel tip de obiect, în timpul vieții noastre. Dacă, de exemplu, ni se arată un pepene, despre care știm că e doar o rămășiță găunoasă, o jumătate din coajă fiind invizibilă, el poate părea total diferit de un pepene întreg care, la suprafață, nu prezintă o imagine identică. O mașină despre care știm că n-are motor poate într-adevăr părea diferită de una despre care știm că are.

Tot astfel, dacă cineva redă o imagine a unui lucru pe care a avut prilejul să-l cunoască, persoana respectivă poate alege acea porțiune a figurii pe care vrea să o cuprindă. Stilul apusean de pictură, creat de Renaștere, a limitat figura la ceea ce se poate vedea dintr-un punct de observație fix. Egiptenii, indienii americani și cubiștii ignoră această restricție. Copiii desenează fătul în pîntecele mamei, aborigenii australieni includ măruntaiele în imaginea unui cangur, iar un sculptor orb ar putea scobi cavitățile oculare într-un cap de argilă, pentru a introduce apoi globi sferici în ele. Rezultă de asemenea din cele afirmate că se pot omite delimitările unui obiect, desenîndu-se totuși o imagine recognoscibilă a acestuia (figura 19). Atunci cînd o persoană întreabă cum

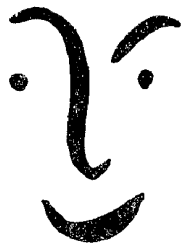


Figura 19

se prezintă o scară în spirală o descrie trasînd cu degetul o spirală ascendentă, ea nu ne dă conturul, ci axa caracteristică principală, de fapt inexistentă în obiect. Astfel obiectul este înfățișat prin acele trăsături spațiale ce sînt considerate esențiale.

Influența trecutului

Fiecare experiență vizuală este inclusă într-un context spațial și temporal. La fel cum aspectul obiectului e influențat de cel al lucrurilor din jur în spațiu, tot astfel el este influențat de imaginile ce îl precedă în timp. Dar recunoașterea acestor influențe nu înseamnă că tot ceea ce înconjoară un obiect îi schimbă automat figura și culoarea sau, ca să împingem raționamentul pînă la extrem, că aspectul unui obiect este doar produsul tuturor influențelor exercitate asupra lui. Un asemenea demers aplicat relațiilor spațiale ar fi în mod evident absurd,

și totuși el a fost frecvent folosit pentru relațiile temporale. Ceea ce o persoană vede acum, ni se spune, este pur și simplu rodul celor văzute de ea în trecut. Dacă acum percep cele patru puncte din fig. 26 ca fiind un pătrat, aceasta se întîmplă doar pentru că eu am văzut multe pătrate în trecut.

Relațiile figurale dintre prezent și trecut trebuie abordate într-un mod mai puțin simplist. Pe de o parte, nu putem continua să punem totul în sarcina trecutului fără a admite că trebuie să fi existat cîndva un început. Gaetano Kanizsa se exprimă astfel: „Ne-am putut obișnui cu lucrurile din mediul nostru tocmai pentru că ele s-au constituit pentru noi prin forțe de organizare perceptuală acționînd anterior experienței și independent de ea, permițîndu-ne astfel să le cunoaștem". Pe de altă parte, interacțiunea dintre figura obiectului actual și cea a lucrurilor văzute în trecut nu este automată și omniprezentă, ci depinde de faptul dacă se percepe o relație între ele. De pildă, figura 20 *d*, luată în sine, pare a fi un triunghi lipit de o linie verticală. Dar în tovărășia fig. 20 *a*, *b*, și *c*, ea va fi văzută probabil ca reprezentînd colțul unui pătrat ce se află pe

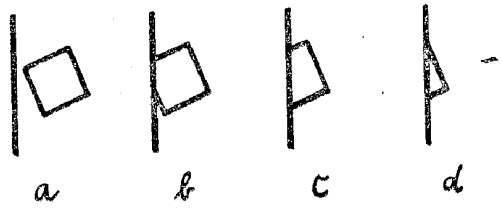


Figura 20

punctul de a dispărea după zid. Efectul acesta este determinat de contextul spațial, ca în fig. 20, sau, chiar și mai intens, de contextul temporal, bunăoară atunci cînd *a*, *b*, *c*, și *d* se succed ca faze într-un film de animație. Efectul se produce pentru că ele sînt legate laolaltă printr-o asemănare structurală suficient de marcată. Tot astfel, fig. 21 își poate schimba brusc forma dacă ni se

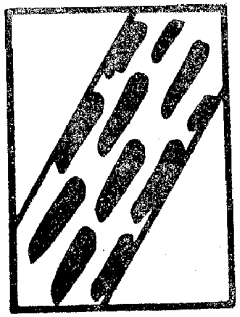


Figura 21

spune că ea reprezintă o girafă trecînd prin fața unei ferestre. Aici, descrierea verbală evocă o amintire vizuală care seamănă suficient cu desenul pentru a stabili un contact cu el. Într-un experiment familiar tuturor studenților în psihologie, se demonstrează că percepția și reproducerea figurilor ambigue este influențată de comunicările verbale. De pildă, figura 22 *a* a fost reprodusă ca 22 *b* atunci cînd subiectului i s-a spus că pe ecran va apărea pentru scurt timp o

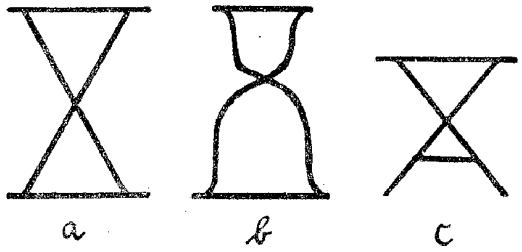


Figura 22

clepsidră, pe cînd *c* a rezultat atunci cînd subiectul se aștepta să vadă o masă. Astfel de experimente nu dovedesc că cele văzute de noi sînt determinate integral de ceea ce am văzut mai înainte și, cu atît mai puțin, că asemenea determinări ar fi provocate de limbaj. Ele arată însă că amintirea vizuală a obiectelor familiare poate influența figura pe care o percepem și că ea o poate face să ne apară în ipostaze foarte diferite dacă structura respectivă permite aceasta. Majoritatea configurațiilor de stimuli sînt ambigue într-un fel sau altul. Figura 22 *a* poate fi interpretată în moduri diferite deoarece ea oferă un interval de opțiune în limitele căruia experiența trecutului și anticiparea pot determina dacă vedem o clepsidră sau o masă. Dar nici o influență a trecutului nu ne poate face să vedem în figura 22 *a* o girafă.

Alte experimente au arătat că și atunci cînd o anumită imagine este prezentată observatorilor de sute de ori, ea poate totuși să rămînă invizibilă dacă apare într-un context nou. De pildă, după ce figura 23 *a* a fost asimilată deplin,

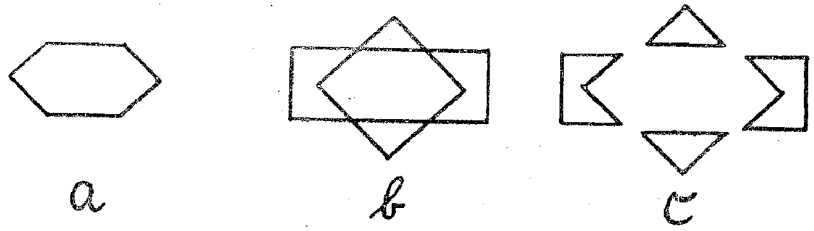


Figura 23

b încă mai apare spontan ca un dreptunghi și un pătrat, nu ca familiarul hexagon înconjurat de alte figuri pe care îl vedem în *c*. Este de asemenea improbabil că privitorul va vedea spontan familiara cifră 4 în imaginea din figura 24.

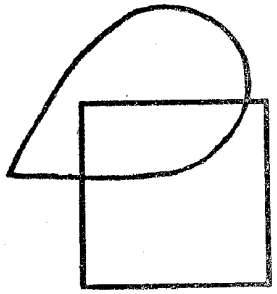


Figura 24

În astfel de cazuri camuflarea se obține prin suprimarea unor relații vechi și introducerea altora noi, prin schimbarea unghiurilor în intersecții și prin manipularea corespondențelor, axelor structurale și simetriilor. Nici chiar o supradoză de experiență trecută nu ne poate feri de asemenea trucuri. Desigur, pătratele și dreptunghiurile ne sînt tot atît de familiare ca hexagonul sau ca cifra 4. Important e însă care structuri sînt favorizate de configurația dată.

Influența memoriei crește atunci cînd un puternic impuls îl face pe privitor să dorească să vadă obiecte cu anumite proprietăți perceptuale. Gombrich spune: „Cu cît este mai mare însemnătatea biologică a unui obiect pentru noi, cu atît vom fi mai pregătiți să-l recunoaștem, și cu atît mai tolerante vor fi deci normele noastre de corespondență formală". Tînărul care își așteaptă prietena într-un colț de stradă o va vedea în aproape toate femeile care se apropie, iar această tiranie a amintirii vizuale va crește pe măsură ce trece timpul. Psihanalistul descoperă organe genitale în toate operele de artă. Presiunea pe care necesitățile o exercită asupra percepției este exploatată de psihologi în cadrul testului Rorschach. Ambiguitatea structurală a petelor de cerneală folosite în acest test permite o mare gamă de interpretări, astfel încît subiectul o va alege probabil spontan pe cea care concordă cu propria sa stare sufletească.

Cum vedem figura?

Cum pot fi descrise trăsăturile spațiale care reprezintă figura? Modul cel mai exact pare a fi acela de a determina poziția tuturor punctelor ce alcătuiesc aceste trăsături. În tratatul său *Della Statua* (Despre statuie), Leon Battista Alberti recomanda călduros sculptorilor din vremea Renașterii procedeul ilustrat în fig. 25. Folosind rigla, raportorul și firul cu plumb, putem descrie prin

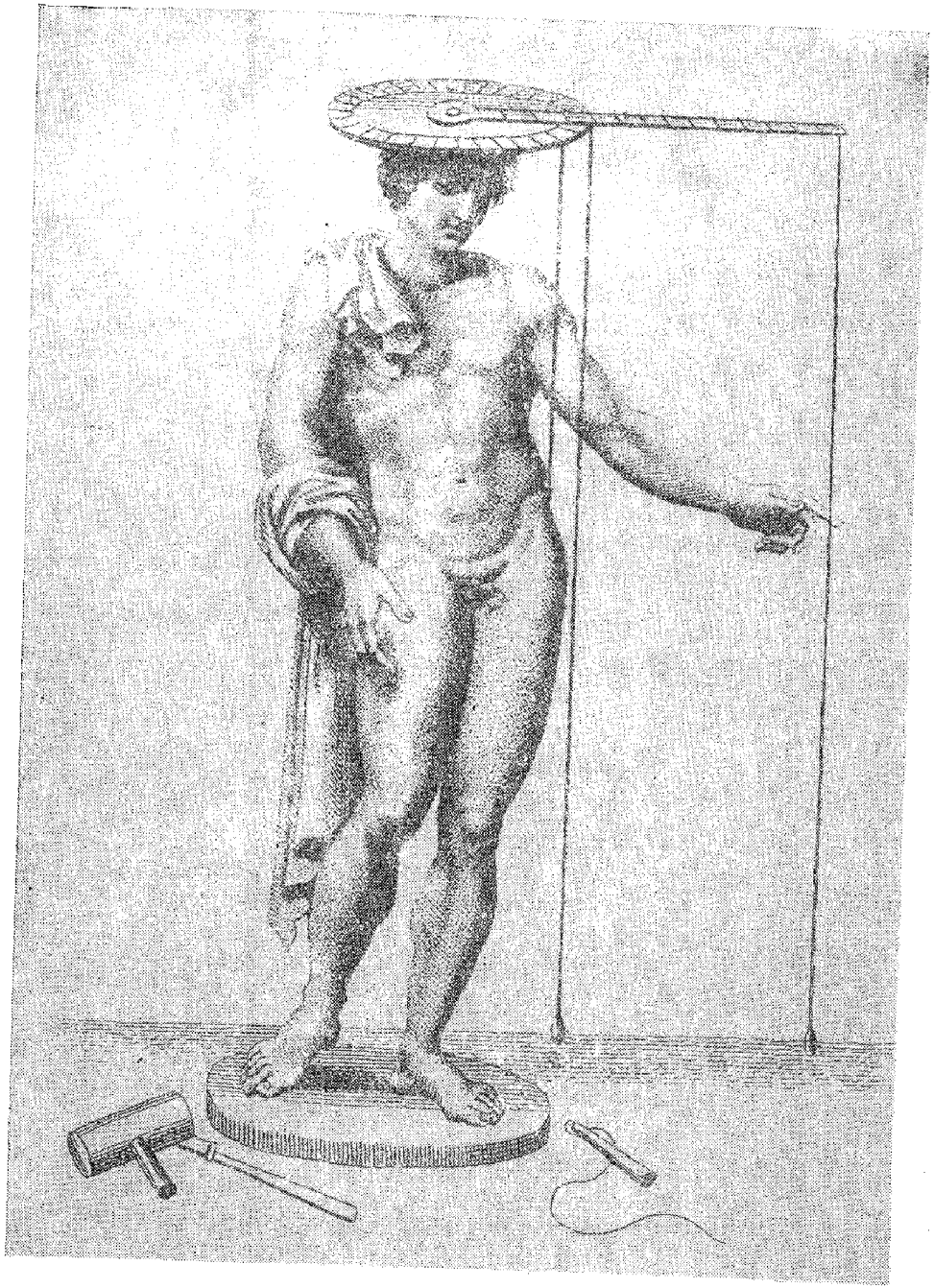


Figura 25

unghiuri și distanțe orice punct al unei statui. Cu un număr suficient de asemenea măsurători, putem face o copie a statuii. Sau, cum spune Alberti, o jumătate din statuie poate fi sculptată în insula Paros, iar cealaltă jumătate în Munții Carrara, și cele două părți se vor îmbina perfect. Caracteristica acestei metode este că ea permite reproducerea unui obiect individual, dar că rezultatul apare ca o surpriză. Natura figurii respective nu poate fi în nici un fel dedusă din măsurători, care trebuie aplicate înainte de a se cunoaște rezultatul.

Procedeul este foarte asemănător celui practicat în geometria analitică, atunci cînd, pentru a se determina forma unei figuri, punctele ce alcătuiesc figura sînt definite în spațiu prin distanța dintre ele și o pereche de coordonate carteziene x (orizontala) și y (verticala). Și în acest caz un număr suficient de măsurători va permite construirea figurii. Ori de cîte ori va putea, totuși, geometrul va trece dincolo de simpla acumulare a unor date neesențiale. El va încerca să găsească o formulă indicînd poziția oricărui punct din figură, adică va căuta o lege generală a construcției. De exemplu, ecuația pentru un cerc de rază r este:

$$(x-a)^2+(y-b)^2=r^2$$

dacă centrul cercului se află la distanța a de axa y și la distanța b de axa x. Dar chiar și o formulă de acest fel nu face mult mai mult decît să rezume amplasarea unui număr infinit de puncte, care întîmplător alcătuiesc un cerc. Ea nu ne spune prea multe despre natura figurii ce rezultă.

Cum reușește simțul vizual să sesizeze figura? Nici o persoană cu un sistem nervos sănătos nu percepe figura alcătuind-o prin receptarea părților ei. Agnozia vizuală, la care m-am referit mai sus, este o incapacitate patologică de a percepe o imagine ca întreg. Bolnavul poate urmări un contur prin mișcarea capului sau a degetului, conchizînd apoi din suma explorărilor sale că întregul trebuie să fie, bunăoară, un triunghi. Dar el este incapabil să vadă triunghiul. El se află în situația turistului care, reconstituind drumul său sinuos prin labirintul unui oraș străin, conchide că a mers mai mult sau mai puțin în cerc.

Simțul vizual normal nu acționează astfel. De cele mai multe ori el sesizează figura imediat. El receptează o imagine generală. Dar cum se determină această imagine? Ce generează figura care apare în mintea noastră atunci cînd stimulul proiectat pe retină întîlnește sistemul nervos ce prelucrează această proiecție? Cînd privim o imagine simplă în contur se pare că nu există nici o problemă, că n-avem prea mult de ales. Și totuși, de ce tindem să vedem cele patru puncte din fig. 26 ca reprezentînd un pătrat similar celui din 27 *a*, dar nu ca un carou sau ca o față în profil (27 *b*, *c*), deși aceste două forme conțin și ele punctele respective? Dacă adăugăm alte patru puncte figurii 26, pătratul dispare din imaginea devenită acum octogonală sau chiar circulară (fig. 28). În centrul crucilor din fig. 29 apar cercuri (sau, pentru unii observatori, pătrate) albe, chiar dacă nu există nici un fel de contur circular sau pătrat. De ce cercuri sau pătrate și nu vreo altă figură?

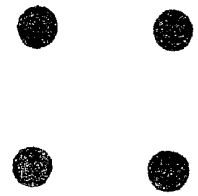


Figura 26

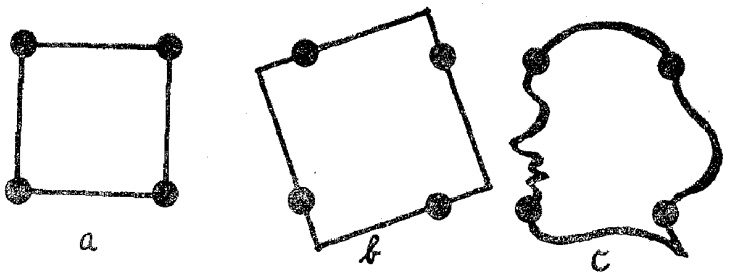


Figura 27

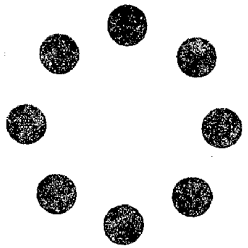


Figura 28

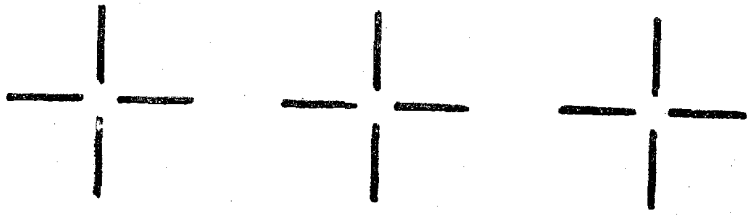


Figura 29

Fenomenele de acest tip își găsesc explicația în ceea ce psihologii gestaltiști definesc ca legea fundamentală a percepției vizuale: *Orice configurație de stimuli tinde să fie văzută astfel încît structura rezultantă să fie cît mai simplă posibil în condițiile date.*

Simplitatea

Ce înțelegem prin simplitate? Mai întîi, ea poate fi descrisă ca reprezentînd experiența subiectivă și judecata unui privitor care înțelege fără dificultate ceea ce i se înfățișează. Cele spuse de Spinoza în legătură cu ordinea se pot aplica și simplității. Conform unui pasaj din *Etica* sa, sîntem convinși că există o ordine în însăși natura lucrurilor, chiar dacă nu știm nimic despre aceste lucruri sau despre natura lor. „Cînd lucrurile sînt reprezentate prin simțuri, cînd sînt în așa fel dispuse, încît pot fi imaginate ușor și, prin urmare, ușor reamintite, atunci le numim *bine ordonate*, iar contrar, *rău ordonate* sau *dezordonate*".* Experimentatorul poate folosi criterii obiective ca să determine cît de ușoare sau de dificile sînt anumite imagini pentru privitor. Christopher Alexander și Susan Carey au pus următoarele întrebări: Într-un grup de imagini, care imagine poate fi recunoscută cel mai rapid? Cum se ierarhizează imaginile după simplitatea lor aparentă? Care imagini sînt cele mai ușor de memorizat? Care sînt cele mai ușor de confundat cu altele? Care sînt cele mai ușor de descris în cuvinte?

Reacțiile subiective explorate în cadrul unor asemenea experimente constituie doar un aspect al problemei noastre. Noi trebuie de asemenea să determinăm simplitatea obiectivă a obiectelor vizuale, analizînd proprietățile lor formale. Simplitatea obiectivă și cea subiectivă nu merg totdeauna în paralel. Un spectator poate crede că o sculptură este simplă pentru că nu îi cunoaște complexitatea, sau o poate găsi năucitor de complexă, deoarece el este prea puțin familiarizat chiar și cu structurile relativ necomplicate. Sau el ar putea fi pus în încurcătură doar pentru că nu e obișnuit cu un stil nou, „modern", de modelare, oricît de simplu ar fi în sine acest stil. Indiferent de reacția observatorilor individuali, ne putem întreba: Cum se poate determina simplitatea prin analiza formelor ce alcătuiesc o imagine? Un demers ispititor de elementar și de precis ar fi simpla numărare a elementelor: Din cîte linii sau culori se compune această pictură? Un asemenea criteriu este totuși eronat. Vom admite că numărul elementelor are o anumită influență asupra simplității întregului, dar așa cum ne arată exemplele muzicale din fig. 30, o secvență mai lungă poate fi mai simplă decît una scurtă. Cele șapte elemente ale scării muzicale *(a)* alcătuiesc o configurație care crește în același sens și în trepte egale. Luată în sine — și nu, de exemplu, în raport cu modul diatonic — ea este, desigur, mai simplă decît tema de patru note din *(b)*, care conține o cvartă descendentă, o sixtă ascendentă

* B. SPINOZA, *Etica*, trad. Al. Posescu, Ed. Științifică, 1957

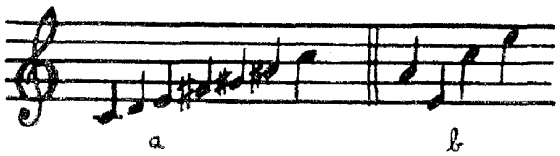


Figura 30

și o terță ascendentă. Tema cuprinde două sensuri diferite și trei intervale diferite. Structura ei este așadar mai complexă.

Un exemplu vizual elementar poate fi găsit în experimentul întreprins de Alexander și Carey, în cadrul căruia s-a folosit un șir orizontal de trei pătrate negre și patru albe. Cel mai mic număr de părți ce poate fi obținut este 2: o bandă de trei pătrate negre lîngă o bandă de patru pătrate albe (fig. 31). De fapt, subiec-

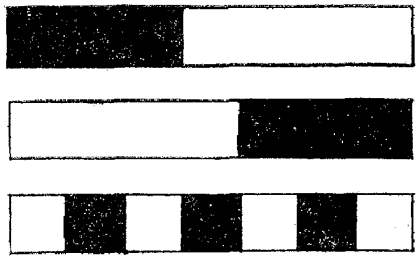


Figura 31

ții au apreciat acest aranjament ca fiind al doilea în ordinea simplității din 35 de combinații posibile dacă banda neagră se afla în stînga și al patrulea în ordinea simplității dacă banda albă se afla în stînga. Mai simplă decît ambele soluții a fost considerată acea organizare ce conținea cel mai mare număr posibil de unități: alternarea regulată de pătrate albe și negre.

Dacă trecem acum de la o secvență liniară la o imagine bidimensională constatăm, de pildă, că un pătrat regulat, cu patru laturi și patru unghiuri, este mai simplu decît un triunghi neregulat (fig. 32). La pătrat toate cele patru laturi sînt egale în lungime și dispuse la aceeași distanță de centru. Se folosesc doar două direcții, verticala și orizontala, iar toate unghiurile sînt egale. Întreaga imagine are un foarte pronunțat caracter de simetrie în raport cu cele patru axe. Triunghiul are mai puține elemente, dar acestea diferă ca mărime și așezare, iar simetria nu există.

O linie dreaptă este simplă, deoarece ea implică o direcție unică, neschimbătoare. Liniile paralele sînt mai simple decît cele ce se întîlnesc într-un unghi,

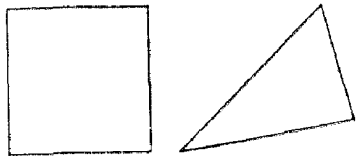


Figura 32

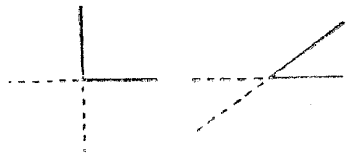


Figura 33

deoarece relația lor este definită printr-o distanță constantă. Unghiul drept este mai simplu decît alte unghiuri, deoarece el produce o subîmpărțire a spațiului bazată pe repetarea aceluiași unghi (fig. 33). Figurile 34 *a* și *b* conțin elemente identice, dar *b* este mai simplă, deoarece elementele au un centru comun. Un alt factor de simplificare este conformitatea cu cadrul spațial orientat pe verticală și orizontală. În fig. 32 pătratul se conformează acestui cadru cu toate laturile sale, triunghiul cu nici una.

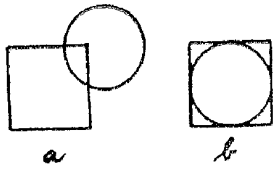


Figura 34

Aceste exemple sugerează că putem ajunge la o bună definire aproximativă a simplității, numărînd nu elementele, ci trăsăturile structurale. Aceste trăsături pot fi descrise, în ceea ce privește figura, prin distanță și unghi. Dacă mărim de la 10 la 20 numărul de raze egale spațiate dintr-un cerc, numărul elementelor a sporit, dar numărul trăsăturilor structurale este același, căci indiferent de numărul razelor, o singură distanță și un singur unghi sînt suficiente pentru a descrie structura întregului.

Trăsăturile structurale trebuie determinate pentru întreg. Dacă într-o zonă limitată sînt mai puține trăsături, aceasta înseamnă adesea că întregul va conține mai multe; cu alte cuvinte, ceea ce face o parte mai simplă poate face întregul mai complex. În figura 35 linia dreaptă este drumul cel mai simplu între *a* și *b* doar dacă omitem faptul că o curbă ar face întregul mai simplu.

Julian Hochberg a încercat să definească simplitatea (el prefera termenul foarte semnificativ de „desăvîrșire figurală") cu ajutorul teoriei informației. „Cu cît este mai redusă cantitatea de informație necesară pentru a defini o anumită organizare în raport cu celelalte posibilități, cu atît e mai probabil ca i a-

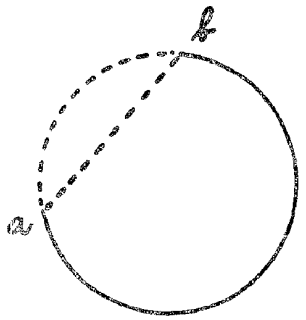


Figura 35

ginea respectivă să fie percepută astfel." Ulterior el a caracterizat informaţia necesară prin trei trăsături cantitative: numărul de unghiuri cuprins în imagine, numărul de unghiuri diferite împărţit la numărul total de unghiuri, şi numărul de linii continue. Trebuie remarcat că trăsăturile în chestiune nu sînt cele efectiv desenate pe hîrtie, ci cele percepute în desen. Bunăoară, un cub de sîrmă desenat în perspectivă centrală conţine doar o singură mărime de unghi şi o singură mărime de muchie dacă e perceput ca un cub propriu-zis, dar cel puţin nouă mărimi de unghiuri şi zece mărimi de muchii dacă e luat ca desen. Tocmai din acest motiv un cub tridimensional este considerat mai simplu decît proiecţia sa bidimensională.

Dacă vreo astfel de metodă folosită pentru numărarea trăsăturilor structurale corespunde suficient nivelului de simplitate al imaginilor percepute, ea va fi de-ajuns pentru o măsurare ştiinţifică. Totuşi, atît psihologul cît şi artistul îşi dau seama că experienţa perceptuală încercată atunci cînd privim o figură nu se poate defini ca sumă a componentelor percepute. Caracterul unei sfere, de pildă, constă în simetria ei concentrică şi în curbura constantă a suprafeţei, chiar dacă o sferă poate fi construită, identificată şi „comandată" prin telefon doar pe baza lungimii ei de rază. Şi, dealtfel, figurile geometrice simple sînt evident foarte departe de imaginile complexe pe care le întîlnim adesea în artă şi în natură. Dar construcţiile teoretice nici nu aspiră la mai mult decît o aproximare a complexităţilor din realitate.

Ne-am ocupat pînă acum de simplitatea absolută. În sens absolut un cîntec popular este mai simplu decît o simfonie, iar un desen de copil este mai simplu decît un tablou de Tiepolo. Există însă şi o simplitate relativă, care se aplică oricărui nivel de complexitate. Atunci cînd vrem să formulăm un enunţ sau să executăm o sarcină, trebuie să ne punem două întrebări: care este cea mai simplă structură ce va servi scopului nostru (parcimonia), şi care este cel mai simplu mod de a organiza această structură (ordinea)?

Compoziţiile adulţilor sînt rareori la fel de simple ca desenele concepute de copii, iar cînd sînt, ele aruncă îndoială asupra maturităţii autorului. Aceasta se întîmplă deoarece creierul uman este cel mai complex mecanism din natură, şi cînd cineva formulează un enunţ demn de persoana respectivă, acest enunţ trebuie să fie suficient de bogat pentru a reflecta bogăţia minţii sale. Obiectele simple ne pot plăcea şi ne pot satisface prin aceea că ele servesc convenabil anumite funcţii limitate. Dar toate operele artistice adevărate sînt foarte complexe, chiar şi atunci cînd ne par „simple". Dacă examinăm suprafeţele unei statui egiptene reuşite, formele ce alcătuiesc un templu elen sau relaţiile formale dintr-un frumos exemplar de sculptură africană, constatăm că ele nu sînt de loc elementare. Acelaşi lucru se poate spune despre bizonii din peşterile preistorice, despre sfinţii bizantini sau despre picturile lui Henri Rousseau şi Mondrian. Motivul pentru care am putea şovăi să calificăm desenele unui copil obişnuit, sau o piramidă egipteană, sau un zgîrie-nori drept „opere de artă" este tocmai acela că un minimum de complexitate sau de somptuozitate ne pare indispensabil. Cu cîtva timp în urmă arhitectul Peter Blake scria: „Peste aproximativ un an nu va mai fi decît un singur tip de produse industriale în S.U.A. — o pastilă strălucitoare şi frumos finisată. Pastilele mici vor fi capsule de vitamine; pastilele mai mari vor fi televizoare sau maşini de scris; iar cele foarte mari vor fi automobile, avioane sau trenuri." Este clar că, după părerea lui Blake, nu ne îndreptăm spre o culme a culturii artistice.

Aşa cum am arătat, simplitatea relativă implică parcimonie şi ordine la orice nivel de complexitate. Charlie Chaplin i-a spus odată lui Jean Cocteau că după terminarea unui film trebuie „scuturat pomul", urmînd a se păstra doar ceea ce rămîne pe ramuri. Principiul parcimoniei, adoptat de savanţi, cere ca atunci cînd mai multe ipoteze corespund faptelor, să fie acceptată cea mai simplă. După Cohen şi Nagel, „o ipoteză este mai simplă decît alta dacă numărul tipurilor independente de elemente din prima este mai mic decît în cealaltă". Ipoteza aleasă trebuie să permită cercetătorului să explice toate aspectele fenomenului cercetat cu un număr minim de presupuneri şi, dacă se poate, să explice nu numai un anumit set de obiecte sau evenimente, ci întreaga serie de fenomene din aceeaşi categorie.

Principiul parcimoniei este valabil sub raport estetic în sensul că artistul nu trebuie să treacă dincolo de ceea ce îi este necesar pentru scopul său. El urmează exemplul naturii, care, aşa cum spunea Newton, „nu lucrează în zadar, şi mai mult este zadarnic cînd mai puţin este de-ajuns. Căci natura este simplă şi nu face lux cu cauze superflue ale lucrurilor."* A spune prea multe e la fel de greşit ca şi a spune prea puţin, iar a da o explicaţie prea complicată este la

* I. NEWTON, *Principiile matematice ale filosofiei naturale*, trad. V. Marian, V. Vâlcovici, Ed. Acad. R.P.R., 1956

fel de rău ca şi a da una prea simplă. Scrierile lui Martin Heidegger şi poeziile lui Wallace Stevens nu sînt mai complexe decît este necesar.

Marile opere de artă sînt complexe, dar noi le lăudăm şi pentru faptul că „au simplitate", înţelegînd prin aceasta că ele cuprind o bogăţie de sensuri şi forme într-o structură generală care defineşte clar locul şi funcţia fiecărui detaliu al întregului. Acest mod de a organiza o structură necesară în chipul cel mai simplu posibil poate fi numit *ordine*. Pare probabil paradoxal ca Rubens să fie numit de Kurt Badt drept unul dintre cei mai simpli artişti. Badt ne explică: „Este adevărat că pentru a-i sesiza simplitatea trebuie să putem înţelege o ordine ce stăpîneşte peste o lume enormă de forţe active". El defineşte simplitatea artistică drept „cea mai înţeleaptă ordonare a mijloacelor bazată pe înţelegerea esenţei, toate celelalte trebuind să fie subordonate acesteia". Ca exemple de simplitate artistică Badt menţionează metoda lui Tiţian de creare a unei picturi dintr-o ţesătură de tuşe scurte: „Se abandonează dublul sistem de suprafeţe şi contururi şi se obţine un nou grad de simplitate. Întreaga pictură este realizată printr-un singur procedeu. Pînă atunci linia era determinată de obiecte. Ea era folosită doar pentru limite şi umbre sau, poate, pentru efecte de lumină. Acum linia reprezintă în plus strălucirea, spaţiul şi aerul, satisfăcînd astfel o nevoie de simplitate sporită, care impune ca stabilitatea trainică a formei să se identifice cu procesul mereu schimbător al vieţii." Tot astfel, într-o anumită fază a dezvoltării sale Rembrandt a renunţat, de dragul simplităţii, la utilizarea culorii albastre, pentru că ea nu se încadra în gama sa de brun-auriu, roşu, ocru şi verde oliv. Badt citează de asemenea tehnica grafică a lui Dürer şi a contemporanilor săi, care reprezentau umbrele şi volumele prin aceleaşi linii curbe cu care îşi conturau figurile, dobîndind astfel simplitate prin unificarea mijloacelor.

Într-o operă de artă matură toate lucrurile par să semene între ele. Cerul, marea, pămîntul, copacii şi oamenii încep să arate de parcă ar fi făcuţi din aceeaşi substanţă, ceea ce nu falsifică natura nici unuia dintre ele, dar recreează totul prin forţa unificatoare a unui mare artist. Fiecare mare artist dă naştere unui univers nou, în care obiectele familiare apar aşa cum nimeni altul nu le-a mai văzut vreodată. Acest aspect nou nu constituie o trădare sau o denaturare, ci o reinterpretare a realităţii străvechi într-un mod fascinant de proaspăt şi de edificator. Unitatea de concepţie a artistului conduce la o simplitate care, nefiind nicidecum incompatibilă cu complexitatea, îşi arată virtutea doar în însuşirea bogatei experienţe umane, şi nu într-o fugă spre sărăcia cumpătării.

O complexitate subtilă se poate obţine combinînd figuri geometrice simple; la rîndul lor, combinaţiile pot fi ţinute laolaltă de o ordine simplificatoare. Fig. 36 prezintă schema compoziţională a unui relief de Ben Nicholson. Elementele acestei opere de artă sînt dintre cele mai simple. Compoziţia constă dintr-un cerc complet şi regulat plus un număr de figuri dreptunghiulare aşezate paralel între ele şi în raport cu cadrul. Dar chiar şi fără diferenţele de adîncime care în relieful original fac să apară contraste între diferitele planuri, efectul total

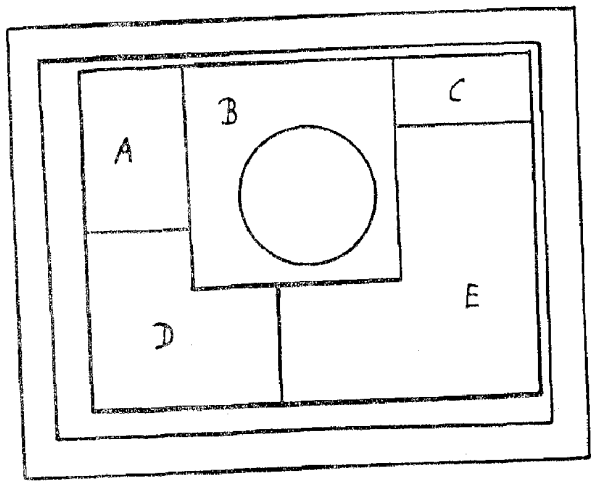


Figura 36

nu este de loc simplu. Majoritatea unităţilor formale nu se stînjenesc reciproc, dar dreptunghiul B se suprapune peste D şi E. (fig. 37). Cele trei dreptunghiuri exterioare care încadrează compoziţia sînt aproximativ — dar nu exact — de aceleaşi proporţii, iar centrele lor, deşi apropiate, nu coincid. Marea asemănare de proporţii şi de amplasare generează o tensiune considerabilă, oblingîndu-l pe privitor să facă unele distincţii subtile. Acelaşi lucru este valabil pentru întreaga compoziţie. Două dintre unităţile interioare, A şi C, sînt clar dreptunghiulare;

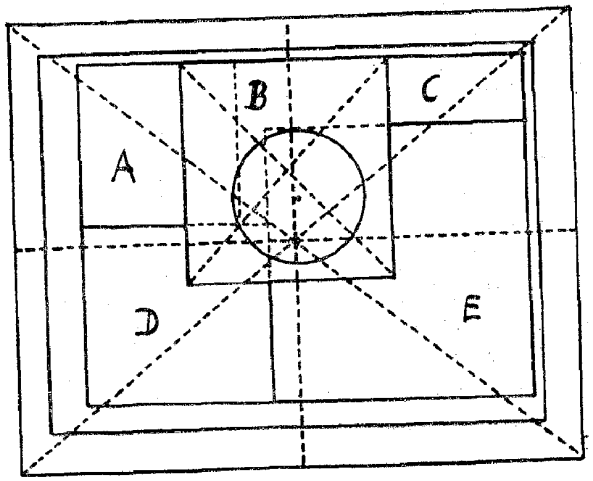


Figura 37

D, dacă e completat, se percepe ca pătrat (el este puțin mai lat decît înalt, ceea ce compensează supraestimarea obișnuită a verticalei); B și E completat sînt de fapt dreptunghiuri, dar proporțiile lor se apropie foarte mult de cele ale unui pătrat. Centrul întregului ansamblu nu coincide cu nici un punct al compoziției. Iar orizontala centrală nu atinge nici un colț. Axa verticală centrală se apropie suficient de centrul dreptunghiului B pentru a crea un element de simplitate în relația dintre acest dreptunghi și suprafața totală a lucrării. La fel se întîmplă și cu cercul, și totuși atît B cît și cercul deviază suficient de la verticala centrală pentru a părea net asimetrice între ele. Cercul nu se află nici în centrul lui B și nici în centrul compoziției, iar colțurile lui B nu sînt într-o relație simplă cu structurile dreptunghiurilor D și E, peste care se suprapun prin intruziune.

De ce ne apare atunci ansamblul ca fiind bine închegat? Cîțiva dintre factorii de simplificare au fost deja menționați. În plus, prelungirea laturii de jos a lui C atinge cercul, iar dacă A ar fi transformat în pătrat, colțul acestui pătrat ar atinge și el cercul. Iată elementele de coincidență care contribuie la susținerea cercului. Și apoi, desigur, mai este și echilibrul general al proporțiilor, distanțelor și direcțiilor, mai puțin ușor de analizat, dar la fel de important pentru unitatea întregului.

Orice pictură sau sculptură are un înțeles. Fie ea reprezentațională sau „abstractă", opera „ne spune ceva"; ea constituie o comunicare despre natura existenței noastre. La fel, un obiect util, bunăoară o clădire sau un ceainic, își explică funcția privirilor noastre. Simplitatea acestor obiecte implică așadar nu numai aspectul lor vizual în sine și prin sine, dar și relația dintre imaginea văzută și mesajul pe care ea trebuie să-l transmită. În limbă, o frază a cărei structură verbală complexă corespunde exact structurii complexe a gîndirii ce trebuie exprimată are un binevenit caracter de simplitate, pe cînd orice discrepanță dintre formă și înțeles afectează această simplitate. Cuvinte scurte în fraze scurte nu constituie neapărat enunțuri simple, în ciuda credinței larg răspîndite că așa se întîmplă.

În artă o masă de argilă modelată sau o anumită combinație de linii pot reprezenta un trup omenesc. O pictură abstractă se poate numi *Boogie-Woogie pentru victorie*. Înțelesul sau conținutul pot fi relativ simple *(Nud culcat)*, sau foarte complexe *(Rebeliunea potolită de o guvernare înțeleaptă)*. Caracterul înțelesului și raportul lui cu forma vizibilă menită să-l exprime ne ajută să determinăm gradul de simplitate al întregii lucrări. Dacă un percept foarte simplu în sine este utilizat pentru a exprima ceva complex, rezultatul nu va fi simplu. Dacă un surdo-mut care vrea să ne relateze ceva scoate sunete nearticulate, structura acestor sunete este destul de simplă, dar rezultatul total implică tot atîta tensiune între forma audibilă și conținutul urmărit ca și comprimarea unui corp omenesc într-un corset cilindric.

Discrepanța dintre un înțeles complex și o formă simplă poate genera o situație foarte complicată. Să presupunem că un pictor îi reprezintă pe Cain și Abel prin două siluete absolut identice, așezate simetric față în față în aceeași atitudine. Înțelesul implică deosebirile dintre bine și rău, dintre ucigaș și victimă, sau dintre acceptare și respingere, pe cînd pictura nu ne transmite decît asemănarea dintre cei doi oameni. Efectul comunicării picturale n-ar fi deloc simplu.

Aceste cîteva exemple arată că simplitatea reclamă o corespondență structurală între înțeles și imaginea tangibilă. Psihologii gestaltiști numesc o asemenea corespondență „izomorfism". Ea este și o cerință a design-ului din artele aplicate. Să revenim la exemplul dat puțin mai sus: dacă televizorul și mașina de scris ar arăta exact la fel, am fi lipsiți de o corespondență atrăgător de simplă între formă și funcție. Simplificarea formei ar restrînge comunicarea, ca să nu mai vorbim de sărăcirea lumii noastre vizuale.

Demonstrarea simplificării

Potrivit legii fundamentale a percepției vizuale, orice configurație de stimuli tinde să fie văzută astfel încît structura rezultantă să fie cît mai simplă cu putință în condițiile date. Această tendință se vădește mai puțin atunci cînd stimulul este atît de puternic încît să exercite o influență covîrșitoare. În asemenea condiții mecanismul receptor nu poate decît să dispună elementele date în cel mai simplu mod posibil. Dacă stimulul este slab, forța de organizare a percepției se poate afirma mai intens. După Lucrețiu, „privind din depărtare niște turnuri / În patru muchi, îți par că sînt rotunde"*, iar Leonardo da Vinci observă că atunci cînd vedem un om de la distanță, „el ne pare un corp foarte mic, rotund și de culoare închisă. Ne pare rotund, pentru că distanța reduce diversele părți atît de mult încît nu lasă vizibilă decît porțiunea cea mai mare". De ce face această reducere ca privitorul să vadă o figură rotundă? Răspunsul e că distanța slăbește stimulul în așa măsură încît mecanismul perceptului poate să-i impună cea mai simplă figură posibilă — cercul. Slăbirea stimulului se poate produce și în alte condiții. Bunăoară, atunci cînd imaginea percepută este slab luminată sau cînd este expusă doar un timp foarte scurt. Depărtarea în timp are aproape același efect ca depărtarea în spațiu; cînd stimulul propriu zis dispare, urma lui în memorie slăbește.

Cercetătorii au studiat efectele unor stimuli atenuați asupra percepției. Rezultatele acestor experimente pot părea neclare sau chiar contradictorii. În primul rînd, perceptele și urmele lăsate în memorie nu sînt direct accesibile experimentatorului, ele trebuind să-i fie comunicate de observator pe cale indirectă. Observatorul face o descriere verbală, execută un desen, sau alege dintre mai multe imagini pe cea care seamănă cel mai mult cu imaginea văzută. Nici

* LUCREȚIU, *Poemul naturii*, trad. T. Naum, Ed. Științifică, 1965

una dintre aceste metode nu este prea satisfăcătoare, căci nu putem sesiza în ce măsură rezultatul se datorește experienței inițiale în sine și în ce măsură mediului de comunicare. Pentru scopul nostru, totuși, această distincție nu e esențială.

Examinînd desenele făcute de observatori, trebuie să ținem seamă de capacitatea lor tehnică și de precizia lor individuală. Unii pot considera că o mîzgălitură neregulată reprezintă suficient de exact imaginea memorată, în care caz detaliile desenelor respective nu pot fi acceptate literal. Dacă nu se lasă o marjă între desenul propriu-zis și imaginea urmărită, interpretarea rezultatelor poate duce la confuzii. Și apoi, perceperea și memorarea unei imagini nu constituie un proces izolat. Intervine aici și influența nenumăratelor urme potențial active ce se pot găsi în mintea observatorului. În asemenea condiții nu trebuie să ne așteptăm ca tendințele esențiale să se manifeste clar în toate cazurile. Ar fi mai bine, deci, să ne bazăm interpretarea pe exemple care ilustrează efecte bine definite.

În mod tradițional se presupunea că, odată cu trecerea timpului urmele din memorie se estompează lent, dizolvîndu-se, devenind mai puțin nete, pierzîndu-și caracteristicile individuale și astfel semănînd tot mai mult cu orice și cu nimic. S-ar ajunge deci la o dispariție treptată a structurii semnificative. Mai tîrziu cercetătorii s-au întrebat dacă acest proces nu implică schimbări mai tangibile de la o formă structurală la alta, schimbări care să poată fi descrise în termeni concreți. Asemenea schimbări au fost într-adevăr găsite. În cadrul unei demonstrații simple, figura 38 este arătată timp de o fracțiune de secundă

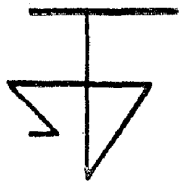


Figura 38

unor subiecți cărora li s-a spus dinainte să aibă la îndemînă creion și hîrtie și să deseneze fără a se gîndi prea mult, dar cît mai exact cu putință, imaginea văzută. Exemplele din fig. 39 ilustrează schematic tipurile de rezultate obținute.

Ilustrațiile ne dau o idee despre impresionanta varietate a reacțiilor, datorată în parte deosebirilor individuale și în parte unor factori ca diferențele de durată a expunerii și de distanță pînă la observator. Toate desenele constituie simplificări ale configurației inițiale de stimuli. Nu putem decît să admirăm ingeniozitatea soluțiilor, puterea de imaginație vizuală, care se dezvăluie chiar

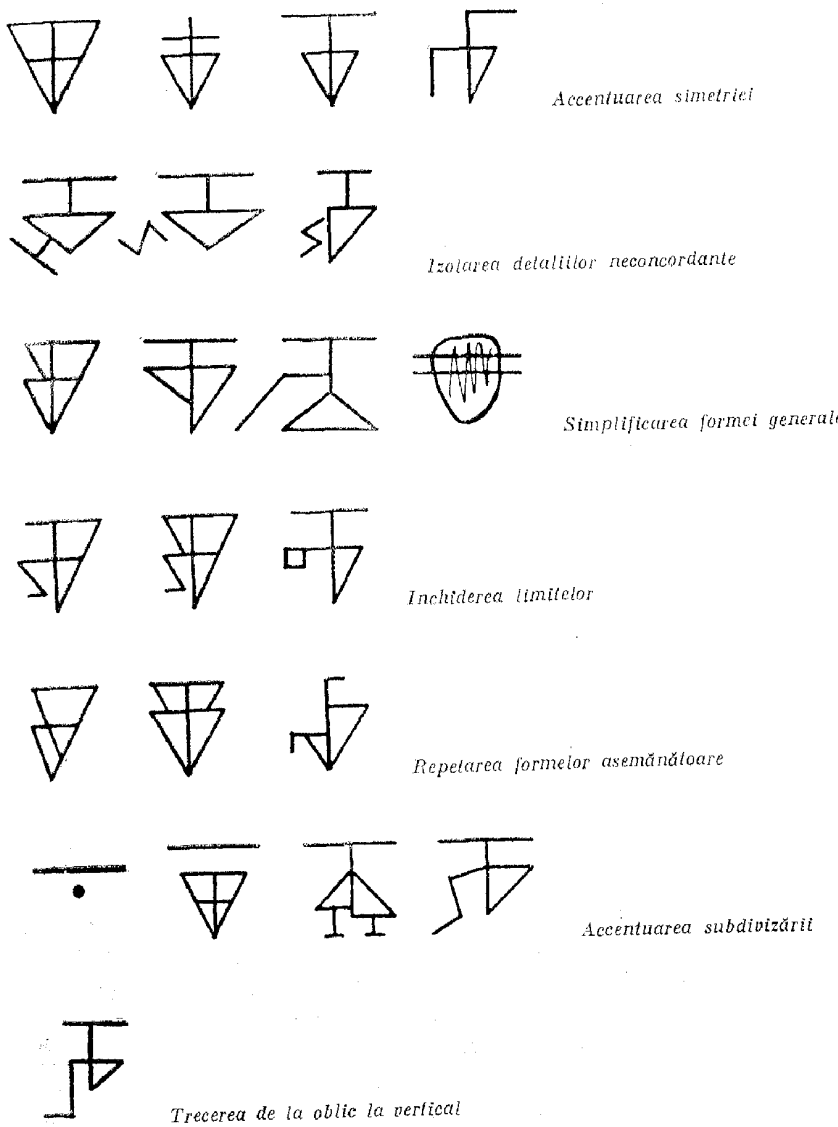


Figura 39

și atunci cînd desenele sînt făcute rapid, spontan, cu unicul scop de a înregistra fidel imaginea văzută. Unele pot fi interpretări grafice ale perceptului și nu proprietăți ale acestuia în sine. Totuși experimentul ne oferă suficiente dovezi că văzul și memorarea implică crearea unor ansambluri organizate.

Nivelare și diferențiere

Deși observatorii dezvăluie în desenele lor (figura 39) o tendință de a reduce numărul trăsăturilor structurale și, implicit, de a simplifica imaginea, în cazul de față acționează și alte tendințe. De pildă, al patrulea desen din rîndul intitulat „accentuarea subdivizării" este mai complex decît modelul prin aceea că el frînge orizontala centrală și astfel intensifică în loc să reducă dinamica modelului. Această tendință contrară s-a manifestat și mai pregnant în experimentele întreprinse prima oară de către Friedrich Wulf. El folosea imagini ce conțineau ușoare ambiguități, de felul celor din figura 40 *a* și *d*. Cele două aripi ale figurii din *a* sînt aproape — dar nu absolut — simetrice, iar dreptunghiul mic din *d* este ușor excentric. Dacă asemenea imagini sînt prezentate în condiții care să mențină impactul stimulilor destul de slab pentru ca observatorii să-și păstreze o marjă de libertate, au loc două tipuri principale de reacții. Desenînd cele văzute, unii subiecți ameliorează simetria modernului (*b*, *e*,) sporindu-i astfel simplitatea și reducînd numărul de trăsături structurale, pe cînd alții exagerează asimetria (*c*, *f*), simplificînd și ei modelul, dar în sens contrar: în loc să reducă numărul de trăsături structurale, ei le diferențiază și mai mult pe cele deja existente și, eliminînd ambiguitățile, fac neîndoios mai simplă sarcina privitorului.

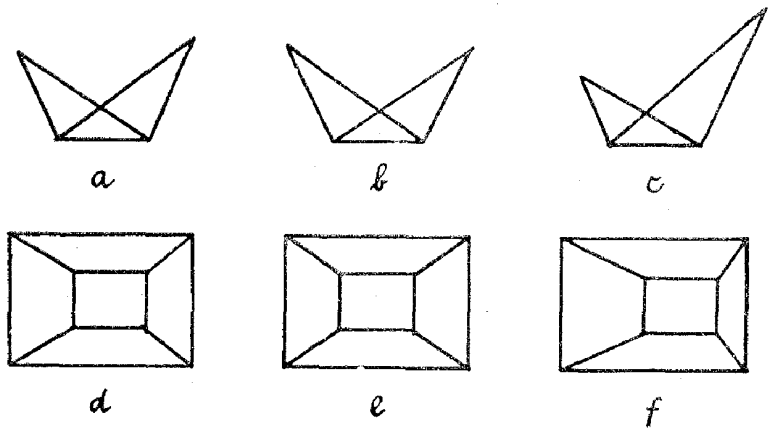


Figura 40

Ambele tendințe, una spre „nivelare" și cealaltă spre „diferențiere", sînt aplicări ale unei tendințe supraordonate, tendința de a face structura perceptuală cît mai clară posibil. Psihologii gestaltiști au numit această tendință „legea pregnanței", dar din păcate n-au diferențiat-o suficient de tendința spre cea mai simplă structură.

Nivelarea se caracterizează prin procedee ca unificarea, accentuarea simetriei, reducerea trăsăturilor structurale, repetiția, eliminarea detaliilor necorespunzătoare, eliminarea oblicității. Diferențierea intensifică deosebirile și accentuează oblicitatea. Ambele procese au loc adesea în cadrul aceluiași desen, la fel cum în memoria cuiva obiectele mari pot părea mai mari și cele mici mai mici decît au fost realmente, dar în același timp situația de ansamblu se poate menține într-o formă mai simplă și mai ordonată.

Este de asemenea clar că nivelarea și diferențierea se deosebesc nu numai prin formele prin care le generează, dar și prin efectul lor dinamic. Nivelarea implică o reducere a tensiunii proprii existente în imaginea vizuală, pe cînd diferențierea mărește tensiunea. Aceasta reiese cu evidență din exemplele date în figura 40. Istoricii de artă își vor aminti probabil aici de deosebirea dintre stilurile clasiciste și cele expresioniste. Clasicismul tinde către simplitate, simetrie, normalitate, către reducerea tensiunii. Expresionismul accentuează caracterul neregulat, asimetric, neobișnuit, complex, și tinde spre mărirea tensiunii. Cele două tipuri de stil rezumă două tendințe a căror interacțiune, în proporții variabile, generează structura oricărei opere de artă vizuală, în fapt a oricărei imagini vizuale. Vom reveni asupra acestui lucru mai tîrziu.

Menținerea întregului

Se pare că lucrurile pe care le vedem se comportă ca niște întreguri. Pe de o parte, cele văzute într-o zonă anumită a cîmpului vizual depind foarte mult de amplasarea și funcția lor în ansamblul contextului. Pe de alta, structura întregului poate fi modificată prin schimbări locale. Această interacțiune între întreg și parte nu este automată sau universală. Partea poate sau nu să fie influențată sensibil de o schimbare a structurii totale, iar o schimbare de figură sau culoare poate avea doar un efect neînsemnat asupra întregului atunci cînd schimbarea se produce, ca să spun așa, în afara cadrului structural. Toate acestea sînt aspecte ale faptului că orice punct vizual se comportă ca un *Gestalt* (structură).

Cele de mai sus nu sînt neapărat valabile pentru obiectele fizice care stimulează simțul vederii. O masă de apă constituie un *Gestalt*, căci ceea ce se întîmplă într-un loc afectează întregul. O stîncă însă nu este un *Gestalt*, iar într-un peisaj rural arborii, norii și apa se condiționează reciproc numai într-o măsură foarte limitată. Și apoi, nu toate interacțiunile fizice care au loc în lumea văzută de noi comportă în mod necesar un corespondent vizual. Un radiator electric are un efect puternic, dar nevăzut asupra unei viori aflate în apropiere, pe cînd un chip omenesc palid care apare verzui în contrast cu un veșmînt roșu suferă un efect perceptual lipsit de corespondent fizic.

Pentru torsul de marmură al Madonei lui Michelangelo n-a contat că un nebun i-a spart unul din brațe cu ciocanul, și nici nu se poate spune că pasta

de pe o pînză ar suferi vreo schimbare fizică atunci cînd jumătate din pictură este îndepărtată. Interacțiunile pe care le observăm vizual provin probabil din anumite procese ale sistemului nostru nervos. Arhitectul Eduardo Torroja remarcă: „Vederea de ansamblu a unei drepte, a unei curbe sau a unui volum este influențată de celelalte linii și planuri din jur. Astfel, de exemplu, linia dreaptă a tirantului unui arc aplatizat ne poate părea o curbă a cărei convexitate este contrară celei a arcului. Un dreptunghi plasat într-o ogivă va avea un aspect deformat".

Am sugerat mai sus că interacțiunile din cîmpul vizual sînt guvernate de legea simplității, conform căreia forțele perceptuale ce alcătuiesc un asemenea cîmp se organizează în configurația cea mai simplă, mai regulată și mai simetrică posibilă în împrejurările respective. Măsura în care se poate impune această lege depinde în fiecare caz de limitările existente în cadrul sistemului. Cît timp pe retină se proiectează o configurație semnificativă de stimuli, organizarea perceptuală trebuie să accepte această figură dată și să se limiteze la gruparea sau subîmpărțirea figurii existente astfel încît să rezulte cea mai simplă structură cu putință. Așa cum arată fig. 38 și 39, un plus de simplificare devine posibil atunci cînd efectul stimulului este slăbit prin durata scurtă de expunere, prin iluminarea slabă sau prin vreo altă circumstanță similară.

În experiența vizuală noi observăm doar rezultatele acestui proces organizator. Cauzele lui trebuie căutate în sistemul nostru nervos. Nu se știe aproape nimic despre natura exactă a acestei organizări fiziologice. Judecînd după cele ce se produc în procesul vizual, putem afirma că această organizare implică, probabil, procese de cîmp. Wolfgang Köhler a relevat că procesele de cîmp se observă frecvent în fizică și că ele pot așadar să aibă loc și în creier, întrucît sistemul nervos ține de lumea fizică. El scrie: „Să luăm un exemplu familiar, distribuția staționară a apei într-o rețea de conducte. Prin influență reciprocă la scara întregului sistem, procesul lărgit se menține ca întreg".

Sînt de ajuns trei exemple pentru a ilustra forța și omniprezența tendinței unui întreg vizual de a-și menține sau restabili starea sa cea mai simplă. Psihologul Ivo Kohler a făcut experimente cu ochelari deformanți. Curiozitatea lui a fost stîrnită de faptul că, ținînd seama de deficiențele aparatului vizual uman, „imaginea este mai bună decît ar trebui să fie". De pildă, lentilele din ochi nu sînt corectate pentru aberația de sfericitate, și totuși liniile drepte nu ne apar curbe. Kohler a folosit lentile prismatice, care creează o „lume de cauciuc": dacă întoarcem capul spre dreapta sau spre stînga, obiectele se lățesc sau se îngustează, iar dacă privim în sus sau în jos obiectele par să se încline cînd într-o parte cînd în cealaltă. După ce însă ochelarii au fost purtați timp de cîteva săptămîni, deformările dispar și se restabilește obișnuita simplitate stabilă a figurilor vizuale.

Alte observații arată că atunci cînd unele leziuni cerebrale generează zone oarbe în cîmpul vizual, figurile geometrice incomplete sînt văzute ca fiind complete, cu condiția ca forma lor să fie de ajuns de simplă și ca în porțiunea vizată să apară o proporție suficientă din ea. O leziune de mari proporții a unuia dintre lobii corticali din zona posterioară a creierului poate suprima complet fie jumătatea dreaptă, fie jumătatea stîngă a cîmpului vizual (hemianopie). Dacă bolnavului i se cere să fixeze centrul unui cerc timp de o zecime de secundă, chiar dacă numai jumătate din acesta stimulează realmente centrii vizuali din creierul său, el va afirma că a văzut un cerc complet. Dacă i se arată o porțiune mai mică din cerc, bolnavul spune că a văzut „un fel de arc", același lucru întîmplîndu-se și în cazul unei jumătăți de elipsă. Bolnavul nu ghicește folosindu-se de experiența trecută, ci efectiv vede figura geometrică completă, sau incompletă. De fapt, chiar și imaginile remanente ale figurilor completate se percep ca fiind complete. Pe cît se pare, dacă cortexul vizual receptează o proporție suficientă a figurii proiectate, procesul electrochimic cauzat de proiecție se poate completa în creier, producînd astfel, în conștiință, perceptul unui întreg complet.

În sfîrșit, psihologul Fabio Metelli a adus o contribuție deosebit de elegantă la elucidarea unui fenomen elementar, care de regulă se consideră ca de la sine înțeles. Dacă rotim un disc negru în jurul centrului său, nu se percepe nici o mișcare, deși toate punctele de pe întreaga suprafață se mișcă în realitate. Dacă însă rotim un pătrat negru în jurul centrului său, întreaga suprafață este văzută ca rotindu-se, inclusiv orice suprafață circulară (fig. 41), care luată în sine n-ar

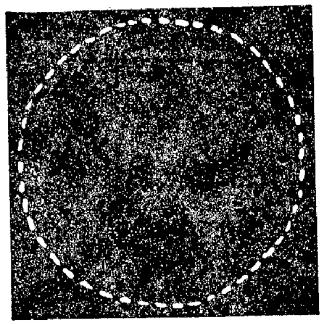


Figura 41

prezenta nici un fel de mișcare. Perceperea unui punct mobil ca fiind în mișcare sau nu depinde de cea mai simplă situație vizuală care se obține pentru întreaga imagine: pentru pătrat avem rotație, iar pentru disc repaus.

Subdivizarea

Chiar dacă imaginile bine organizate tind să-și mențină integritatea și să se recompleteze atunci cînd au fost trunchiate sau deformate, nu trebuie pre-

supus că ele sînt totdeauna percepute ca mase compacte, nedivizate. Desigur, un disc negru este văzut ca un întreg complet și nu, să zicem, ca două jumătăți. Aceasta se întîmplă deoarece unitatea nedivizată este modul cel mai simplu de a percepe discul. Dar ce ne spune figura 42? Deși pe hîrtie ea este o masă con-

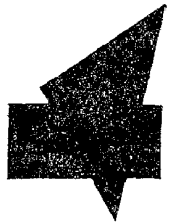


Figura 42

tinuă, privitorul foarte greu o poate vedea astfel. La prima vedere, ea pare stîngace, forțată, neajunsă în forma finală. De îndată însă ce ea ne apare ca o combinație între un dreptunghi și un triunghi, tensiunea se curmă, imaginea se stabilizează și ia un aspect confortabil și definitiv. Ea a ajuns la cea mai simplă structură cu putință în raport cu stimulul dat.

Regula se obține ușor din figura 43. Dacă pătratul *a* este divizat în două jumătăți, imaginea întreagă precumpănește asupra părților, deoarece simetria de 1:1 a pătratului este mai simplă decît cele două dreptunghiuri, ale căror proporții sînt 1:2. Dar chiar și astfel, putem separa cele două jumătăți fără mare efort. Dacă acum divizăm în același mod unul din dreptunghiuri (*b*), jumătățile

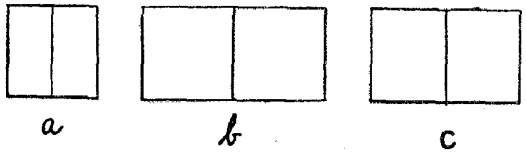


Figura 43

se detașează ușor, deoarece simplitatea celor două pătrate predomină asupra figurii mai puțin compacte a întregului. Dacă, pe de altă parte, dorim să obținem un dreptunghi foarte coerent, putem aplica subdivizarea noastră la dreptunghiul secțiunii de aur (*c*), în care latura mai lungă, cea orizontală este în același raport cu cea mai scurtă, verticală, ca și suma ambelor laturi față de cea lungă. Tradițional și psihologic, acest raport de 1:0,618 este considerat ca deosebit de satisfăcător datorită modului în care el îmbină unitatea cu varietatea dinamică.

Întregul și părțile sînt perfect proporționate, astfel că întregul predomină fără să fie amenințat de o scindare, iar părțile își păstrează în același timp o anumită autonomie.

Dacă subdivizarea depinde de simplitatea întregului în comparație cu cea a părților, putem studia relația dintre cei doi factori lăsînd neschimbată figura părților, dar variind configurația. Figura 44 evoluează de la coerența maximă a

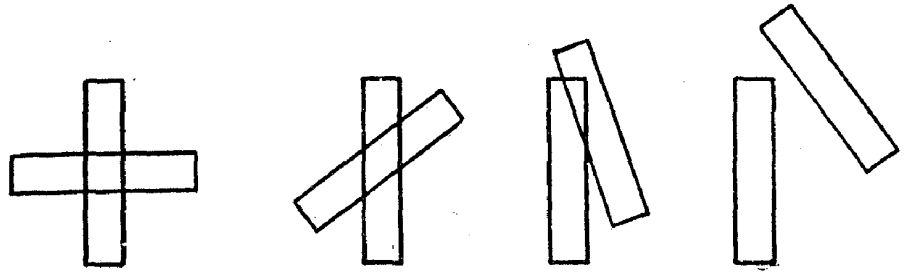


Figura 44

crucii spre dispariția virtuală a oricărei configurații integrate. Observăm de asemenea în cele două exemple din centru o netă tensiune vizuală: s-ar obține o mai mare simplitate și o scădere corespunzătoare a tensiunii dacă cele două dreptunghiuri ar fi despărțite, fie în adîncime — și de fapt ele par să se afle în planuri ușor diferite — fie pe laterală. Această tensiune lipsește din cele două figuri marginale, în care componentele sau se combină într-un întreg foarte simetric, sau sînt astfel dispuse încît să nu se stînjenească reciproc.

Ceea ce este valabil pentru subdivizarea figurilor izolate trebuie să se aplice și în cazul întregului cîmp vizual. Într-un întuneric deplin sau atunci cînd privim cerul fără nori, avem de-a face cu o unitate neîntreruptă. Cel mai adesea însă lumea vizuală se compune din unități mai mult sau mai puțin distincte. O zonă

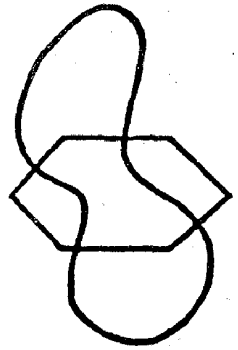


Figura 45

anumită a cîmpului se remarcă din ambianță în măsura în care figura ei apare clară și simplă în sine și este independentă de structura spațiului înconjurător. Pe de altă parte, este greu să izolăm o porțiune din cîmp atunci cînd figura ei este foarte neregulată sau cînd, parțial sau total, ea se încadrează într-un context mai larg. (Fig. 23 *a* dispare în contextul *b*, dar își păstrează în bună parte identitatea în fig. 45.)

Figura nu este singurul factor ce determină subdivizarea. Asemănările și deosebirile de culoare și de strălucire pot fi chiar și mai importante, ca și diferențele dintre mișcare și repaus. Experimentele lui Metelli ne furnizează un exemplu referitor la percepția mișcării.

Figura 46 este percepută spontan ca o combinație între un dreptunghi alb și un disc (sau cerc) complet sau incomplet. Dacă apoi imaginea este rotită lent

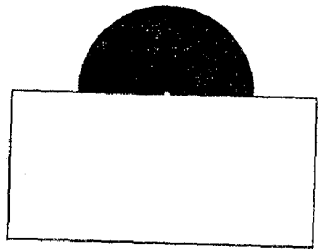


Figura 46

în jurul centrului cercului, ea se subdivide și mai radical. Discul negru va rămîne imobil, iar dreptunghiul alb îi va da ocol, descoperind pe rînd diferite porțiuni din el.

De ce ochii ne spun adesea adevărul

Subdivizarea figurii are o foarte mare importanță biologică, deoarece ea este o condiție principală pentru discernarea obiectelor. Goethe a observat că: „Erscheinung und Entzweien sind synonim" — adică, aspectul și separarea sînt unul și același lucru. Dar nu este de ajuns să vedem figura. Pentru ca figurile vizuale să fie și utile, ele trebuie să corespundă obiectelor din lumea fizică. Ce ne permite oare să vedem automobilul ca o entitate și persoana din el ca alta, în loc să combinăm o parte a automobilului și o parte a persoanei într-un monstru înșelător? Uneori ochii noștri ne induc în eroare. Wertheimer citează exemplul unui pod ce formează un întreg izbitor cu propria sa imagine oglindită în apă (figura 47). Constelațiile văzute pe cer nu corespund poziției reale a stelelor în spațiul fizic. În camuflajul militar unitatea obiectelor este separată în părți care se contopesc cu ambianța, tehnica aceasta fiind folosită și de natură pentru protejarea animalelor. Ochii broaștelor, peștilor, păsărilor și mamiferelor tind să trădeze prezența unei viețuitoare altfel bine ascunse, datorită simplității și autonomiei frapante a figurii lor rotunde, și de aceea sînt frecvent mascați de dungi închise la culoare ce se formează pe cap. Artiștii moderni au făcut experimente privind reorganizarea obiectelor în moduri care contrazic experiența noastră cotidiană. Gertrude Stein ne relatează că atunci cînd, în timpul primului război mondial, Picasso a văzut tunuri vopsite pentru camuflaj, el a exclamat cu surprindere: „Noi am realizat așa ceva — asta e cubism!"

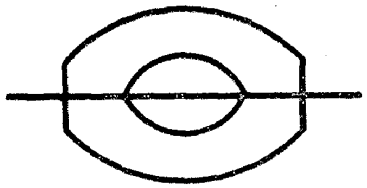


Figura 47

De ce atunci ne slujesc ochii noștri bine cel mai adesea? La mijloc e ceva mai mult decît o simplă coincidență fericită. Pe de o parte, porțiunea artificială a lumii este astfel făcută încît să corespundă necesităților omenești. Numai ușile secrete ale vechilor castele și ale automobilelor moderne nu se pot distinge de pereți. Cutiile poștale de la Londra sînt vopsite în roșu aprins pentru a fi ușor distinse în mediul ambiant. Dar nu numai mintea omenească, ci și natura fizică trebuie să se supună legii simplității. Figura exterioară a obiectelor naturale este cît mai simplă cu putință, iar această simplitate a formei favorizează separarea vizuală. Culoarea roșie și rotunjimea merelor, care le disting pe acestea de culoarea și figura diferită a frunzelor și a ramurilor, nu constituie doar un avantaj pentru culegători, ci sînt manifestări externe ale faptului că merele cresc diferit și separat de frunze și de ramuri. Procese interne separate și materiale diferite generează, ca produs secundar, un aspect distinct.

Al treilea factor de favorizare a subdivizării perceptuale nu este independent de primele două, dar el merită o mențione aparte. Simplitatea figurii, și mai ales simetria, contribuie la echilibrul fizic. Ea împiedică zidurile, copacii sau sticlele de a cădea, și este de aceea preferată în munca de construcție atît de natură cît și de om. În ultimă analiză, așadar, corespondența utilă dintre modul în care vedem lucrurile și modul în care ele există într-adevăr se realizează deoarece vederea, ca reflectare a proceselor fizice din creier, se supune acelorași legi fundamentale de organizare ca și obiectele din natură.

Subdivizarea în artă

Subdivizarea figurii vizuale este deosebit de necesară și evidentă în activitatea pictorilor, sculptorilor și arhitecților. Și aici, mai ales în cazul arhitecturii, ea poate facilita orientarea practică. În principal, însă, subdivizarea trans-

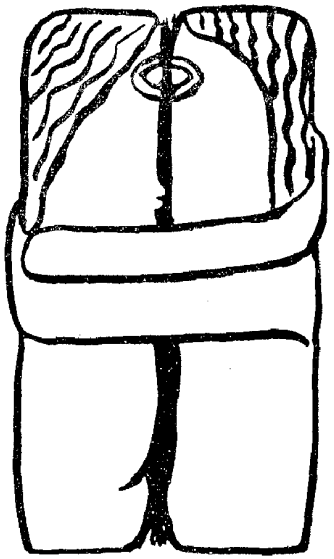


Figura 48

mite mesaje vizuale ca atare. În sculptura sa *Sărutul* (fig. 48), Constantin Brâncuşi a îmbinat atît de strîns cele două trupuri într-un bloc pătrat de formă regulată, încît unitatea întregului precumpăneşte asupra subdivizării în două fiinţe omeneşti. Simbolismul clar al acestei concepţii contrastează izbitor cu, de pildă, binecunoscuta redare a aceluiaşi subiect de către Auguste Rodin, în care inutilitatea străduinţei spre unire este transmisă prin independenţa de nedepăşit a celor două corpuri. Aici, părţile sînt folosite pentru a ameninţa unitatea întregului.

Folosită de artist, subdivizarea tinde să fie mult mai complexă decît în figurile schematice la care am recurs pentru a demonstra principiile de bază. În artă subdivizarea rareori se limitează la un singur nivel, aşa cum se întîmplă, bunăoară, cu o tablă de şah; ea se desfăşoară pe niveluri ierarhice, subordonate unul altuia.

O separaţie primară stabileşte principalele trăsături ale operei. Părţile mai mari sînt din nou subdivizate în părţi mai mici, şi artistului îi revine sarcina de a adapta gradul şi tipul separărilor şi conexărilor la înţelesul urmărit de el. În *Chitaristul* lui Manet (fig. 49), subdivizarea primară separă întreaga scenă din planul prim de fundalul neutru. În cadrul scenei frontale muzicantul, banca şi cele cîteva elemente de natură statică constituie o divizare secundară. Separarea omului şi a băncii este compensată parţial de o contragrupare, care uneşte banca cu pantalonii coloraţi asemănător, stabilind un contrast între aceştia şi porţiunea superioară, mai închisă la culoare, a veşmintelor. Această înjumătăţire a omului

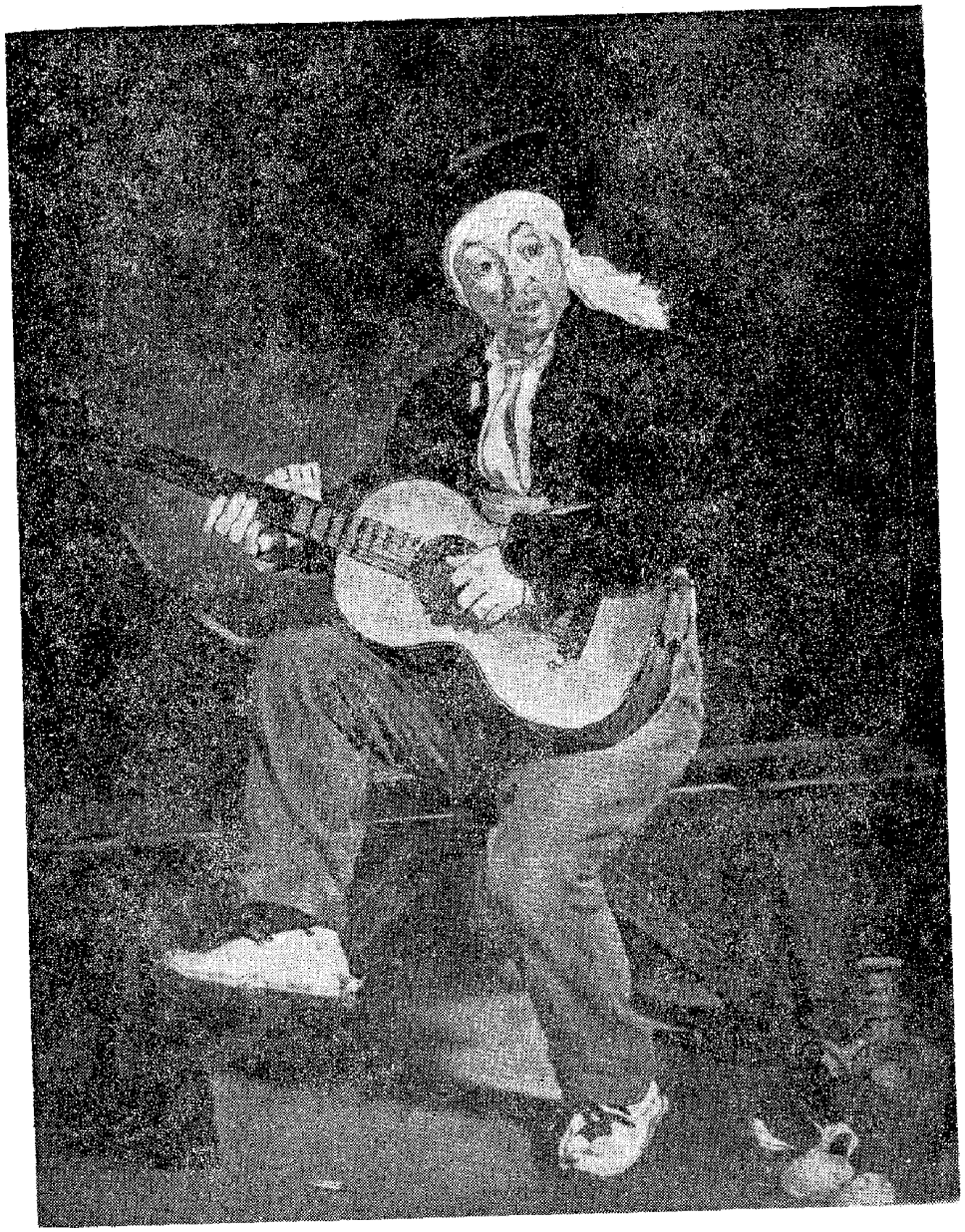


Figura 49
EDOUARD MANET, Chitaristul,
1861, Metropolitan Museum of Art, New York.

prin intermediul luminozității și culorii dă un spor și greutate chitarei, care este plasată între cele două jumătăți ale corpului. În același timp, unitatea periclitată a imaginii este întărită prin mai multe artificii, mai ales prin repartizarea generală a porțiunilor albe, care leagă laolaltă cipicii, mînecile, legătura de cap și cămașa; o bucată mică dar importantă din cămașă apare de sub cotul stîng.

Fiecare din principalele părți ale picturii este subdivizată la rîndul său și la fiecare nivel una sau mai multe concentrații locale de formă mai dens organizată apar într-o ambianță relativ vidă. Astfel, corpul puternic articulat se proiectează pe fundalul gol și, în mod asemănător, fața și cămașa, gîtul chitarei și mîinile, cipicii și natura statică constituie insule de activitate sporită la un nivel ierarhic secundar. Diferitele focare tind să fie percepute împreună cu un fel de constelație; ele reprezintă punctele de interes semnificativ și transmit o mare parte a înțelesului.

Ce este o parte?

Ciuan Tzu* ne povestește despre un bucătar-șef al cărui satîr a rămas ascuțit timp de nouăsprezece ani pentru că atunci cînd tranșa un bou, bucătarul nu tăia la întîmplare, ci respecta subdiviziunea naturală a oaselor, mușchilor și organelor animalului; la cea mai ușoară atingere în locurile potrivite părțile păreau să se desprindă aproape de la sine. Prințul chinez, ascultînd explicațiile bucătarului său, a spus că acesta îl învățase cum să acționeze cu succes în viață.

A ști să distingi între diferitele părți și elemente constitutive este într-adevăr o cheie a reușitei în majoritatea îndeletnicirilor omenești. Într-un sens pur cantitativ, orice secțiune dintr-un întreg poate fi numită parte. Secționarea poate fi impusă unui obiect din exterior, de capriciul bucătarului sau de forța mecanică a unei mașini de tăiat. A diviza doar după cantitate și număr înseamnă a ignora structura. Nici un alt procedeu nu ne stă la îndemînă, firește, atunci cînd nu există structură. Orice împărțire a cerului albastru este la fel de bună. Dar subdivizarea unei sculpturi nu poate fi arbitrară, chiar dacă, abordată ca obiect fizic, sculptura ar putea fi desfăcută în orice fel de bucăți pentru a fi transportată.

Părțile majorității figurilor simple sînt ușor de determinat. Un pătrat, constă din patru linii drepte ce se intersectează în colțuri. Cînd însă figurile sînt mai puțin nete și mai complexe, componentele structurale nu mai apar atît de evidente. Este ușor să greșim în înțelegerea unei structuri artistice dacă judecăm după relații ce se stabilesc în limite înguste și nu ținem seama de întreaga structură. Aceeași greșeală poate duce la frazarea incorectă în execuția unui pasaj muzical sau la interpretarea necorespunzătoare a unei scene de către un actor. Situația locală sugerează o anumită concepție, pe cînd contextul total prescrie o alta. Max Wertheimer folosea imaginea din figura 50 pentru a demonstra că sub raport local,

* Filosof chinez din secolul al IV-lea î.e.n. (*n. trad.*)

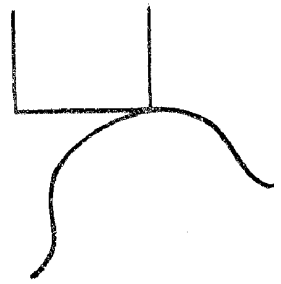


Figura 50

restrîns, baza orizontală glisează ca un întreg nedivizat spre aripa dreaptă a curbei, deși structura totală separă aceeași linie în două secțiuni aparținînd unor subîntregi diferiți. Este oare figura 51 *a* o parte din figura 51 *b*? Evident că nu, căci conexiunile și separările locale care formează svastica sînt dominate de altele în contextul pătratului. Este nevoie așadar să distingem între „părțile autentice" — adică secțiuni reprezentînd un subîntreg separat în contextul total — și simplele porțiuni sau bucăți — adică secțiuni aflate în raport de separare doar într-un context local, limitat, sau nedepinzînd de nici o linie de separație în imagine.

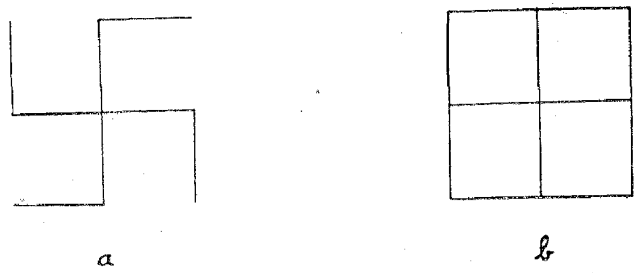


Figura 51

Atunci cînd mă refer la părți în prezenta lucrare am totdeauna în vedere părți autentice. Enunțul „întregul este mai mult decît suma părților sale" se referă la aceste părți. Afirmația este totuși înșelătoare, deoarece ne sugerează că într-un anumit context părțile rămîn ceea ce sînt, la ele adăugîndu-se o misterioasă calitate suplimentară, care constituie deosebirea. De fapt aspectul oricărei părți depinde în măsură mai mare sau mai mică de structura întregului, iar întregul la rîndul său este influențat de natura părților. Nici o porțiune a unei opere de artă nu este vreodată complet autonomă. Capetele desprinse de pe statui par adesea dezamăgitor de inexpresive. Dacă ar avea în prea mare măsură o expresie a lor

proprie, ele ar dăuna unității întregului. Iată de ce balerinii și balerinele își mențin adesea fața deliberat inexpresivă, căci ei ne vorbesc cu corpul, și iată de ce Picasso, după ce crease schițe cu mîini și corpuri relativ complexe pentru pictura sa murală *Guernica*, le-a făcut mult mai simple în lucrarea finală.

Același lucru este valabil și pentru integralitate. Un subîntreg cu adevărat autonom este foarte greu de satisfăcut, așa cum am mai spus cu referire la ferestrele circulare (figura 15). Fragmentele bune nu sînt nici surprinzător de complete și nici jenant de incomplete; ele au farmecul de a dezvălui calități neașteptate ale părților, sugerînd totodată o identitate pierdută, aflată dincolo de ele.

O coerență asemănătoare a structurii totale există și în figura organică. Geneticianul Waddington afirmă că deși scheletele întregi au un „caracter integral" care rezistă atît adaosului cît și omisiunii, oasele separate au numai „un anumit grad de integralitate". Forma lor are implicații pentru celelalte părți de care se atașează, și izolate ele sînt „ca o melodie care se întrerupe în mijloc".

Asemănare și deosebire

Stabilind că relațiile dintre părți depind de structura întregului, putem, fără ezitări și în mod folositor, să izolăm și să descriem pe rînd cîteva dintre aceste relații. În studiul său de pionierat din 1923, Wertheimer prezintă mai multe proprietăți care leagă elementele vizuale laolaltă. Cîțiva ani mai tîrziu Cesare L. Musatti a arătat că regulile lui Wertheimer pot fi reduse la una — regula omogenității sau asemănării.

Asemănarea și subdivizarea sînt poli opuși. În timp ce subdivizarea este una din premisele vederii, asemănarea poate face obiectele invizibile ca o perlă pe o frunte albă — „perla in bianca fronte" —, ca să folosim imaginea dantescă. Omogenitatea este cazul limită, în care, așa cum au demonstrat unii pictori moderni, vederea se apropie de absența structurii sau chiar o atinge. Asemănarea acționează ca principiu structural numai în combinație cu separarea, și anume ca o forță de atracție între lucruri separate.

Gruparea după asemănare se produce atît în timp cît și în spațiu. Aristotel considera asemănarea drept una din acele calități care generează asociații mintale, ca o condiție a memoriei, ce leagă trecutul de prezent. Pentru a demonstra asemănarea independent de alți factori, trebuie să alegem configurații în care influența structurii totale este slabă, sau cel puțin nu afectează direct acea regulă de grupare ce urmează a fi demonstrată.

Oricare din aspectele perceptelor — figura, strălucirea, culoarea, amplasarea spațială, mișcarea etc. — poate determina grupări după asemănare. Trebuie să reținem principiul general că deși toate lucrurile diferă în anumite privințe și se aseamănă în altele, comparațiile au rost numai atunci cînd pornesc de la o bază comună. În cele mai multe împrejurări n-are nici un sens să comparăm *David* al lui Michelangelo cu *Marea liniștii* de pe Lună, deși logica ne permite să spunem că

statuia este mai mică, dar arată mai mare decît marea. Apuseanul adult poate fi adus în situația de a face comparații fără sens, ceea ce nu se poate spune despre copiii mici. În cadrul unui experiment cu copii de vîrstă preșcolară, Giuseppe Mosconi a arătat subiecților șase imagini, dintre care cinci reprezentau mamifere mari, iar a șasea o navă de război, și le-a cerut să spună care dintre aceste poze „se deosebea cel mai mult" de o a șaptea, reprezentînd oi. Deși adulții și copiii mai mari au indicat fără șovăială nava, numai patru din cincizeci și unu de preșcolari au procedat la fel. Întrebați de ce nu aleseseră nava, ei au răspuns: „Pentru că nu e animal!"

Aceeași atitudine judicioasă se vădește și în percepție. Nu se fac comparații, legături și separări între lucruri neînrudite, ci numai atunci cînd structura în ansamblu constituie o bază suficientă. Asemănarea este o precondiție pentru observarea diferențelor.

În fig. 52, figura, orientarea spațială și nivelul de luminozitate sînt menținute constante. Aceste asemănări leagă toate pătratele laolaltă și, totodată, subliniază net deosebirea de mărime. Această deosebire, la rîndul ei, duce la o subdivizare, cele două pătrate mari, în contrast cu cele patru mici, fiind conexate la un nivel secundar. Avem aici un exemplu de *grupare după asemănare de mărime*.

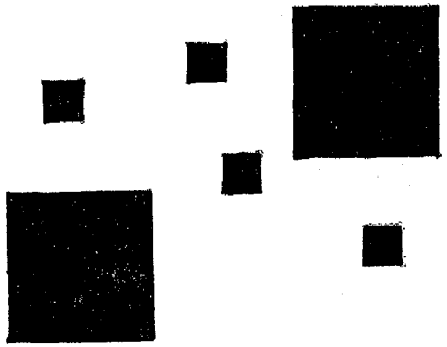


Figura 52

În fig. 53—56, gruparea și separarea se datorează altor trăsături perceptuale. Fig. 53 ne arată o grupare după diferențe de figură. În fig. 54 diferența de luminozitate opune discurile negre celor albe. Observăm că asemănările de dimensiuni, figură sau culoare unesc între ele elemente care sînt depărtate în spațiu. Dar și amplasarea spațială este un factor de grupare; fig. 55 ilustrează „proximitatea" sau „apropierea" conform terminologiei lui Wertheimer; noi preferăm să vorbim, ca și Musatti, de grupare după asemănarea și deosebirea de poziție spațială, care produce aglomerări vizuale. În sfîrșit, fig. 56 prezintă efectul *orientării spațiale*.

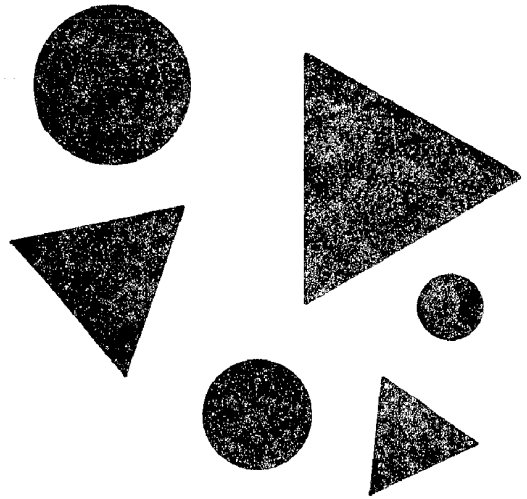


Figura 53

Mișcarea introduce factorii suplimentari de *direcție* și *viteză*. Dacă într-un grup de cinci dansatori trei se deplasează într-un sens și doi în altul, ei se vor despărți mult mai izbitor decît ne poate arăta fig. 57. Același lucru este valabil pentru deosebirile de viteză (fig. 58). Dacă într-un film un om agitat își croiește drum prin mulțime, el ne atrage atenția, pe cînd într-un instantaneu s-ar putea

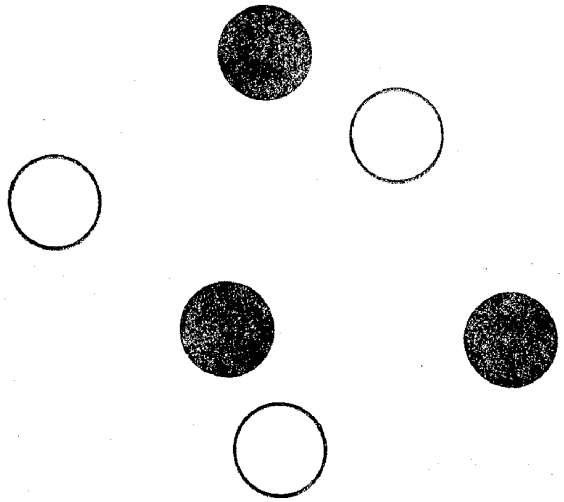


Figura 54

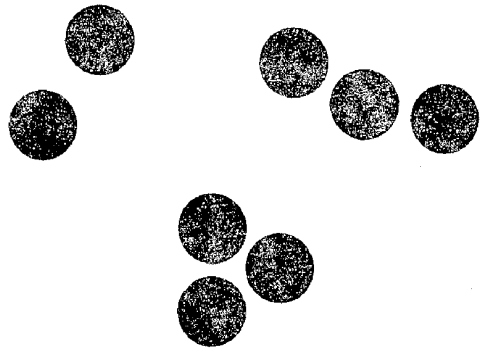


Figura 55

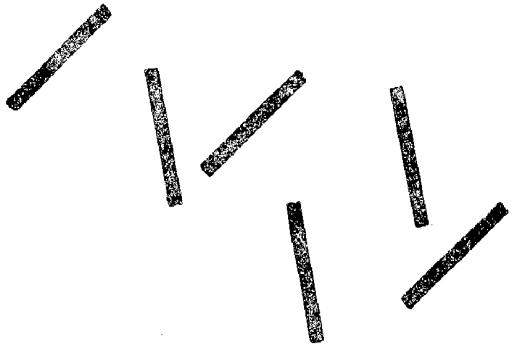


Figura 56

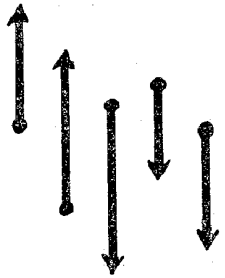


Figura 57

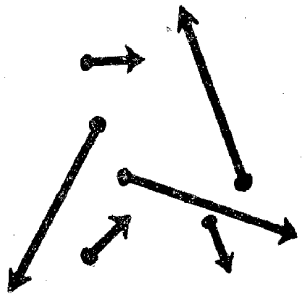


Figura 58

să nici nu-l observăm. Diferențele subiective de viteză intensifică perceperea adîncimii atunci cînd observăm un peisaj din tren sau din mașină, sau cînd îl filmăm cu un aparat mobil. Aceasta se întîmplă deoarece viteza aparentă a lucrurilor în raport cu vehiculul în mișcare depinde de depărtarea pînă la privitor. Stîlpii de telegraf de lîngă terasament se deplasează mai repede decît casele și copacii văzuți la cîteva sute de metri depărtare. Astfel asemănarea și deosebirea de viteză ne permit să definim distanța.

Desigur, efectele grupării și separării nu sînt prea pronunțate în exemplele noastre. Deoarece, pentru a arăta rezultatul obținut numai prin asemănare și deosebire, am evitat cît mai mult cu putință formarea unor configurații. De fapt, factorii de asemănare acționează în modul cel mai eficace atunci cînd ei susțin configurații. Abordarea „de jos", ne dăm seama, este foarte limitată și trebuie s-o completăm cu o „abordare de sus". Wertheimer folosește acești termeni pentru a arăta ce diferență există între a începe analiza unei imagini de la componente, trecînd apoi spre combinațiile acestora — metoda pe care am întrebuințat-o mai sus în privința regulilor de grupare — și a porni cu structura generală a întregului, coborînd ulterior la părți de un nivel tot mai subordonat.

Gruparea „de jos" și subdivizarea „de sus" sînt concepte reciproce. O diferență importantă între cele două procedee este aceea că pornind de jos putem aplica principiul simplității numai asemănării dintre unități individuale, pe cînd dacă pornim de sus același principiu se aplică și organizării generale. Muzeul de istorie a artei din Viena posedă un grup de picturi de Giuseppe Arcimboldo (secolul al XVI-lea), în care Vara, Iarna, Focul și Apa sînt reprezentate simbolic prin portrete în profil. Fiecare imagine se compune din obiecte, de exemplu Vara — din fructe, Focul — din bușteni aprinși, lumînări, o lampă etc. Dacă privitorul pornește de la componentele unei asemenea picturi, el recunoaște obiectele și apreciază felul iscusit în care sînt combinate. Însă astfel el nu va ajunge niciodată la imaginea constituită din întreaga structură.

Depășind simpla asemănare a unităților separate ajungem la principiul grupării după *figură coerentă*. Acest principiu se întemeiază pe asemănarea intrinsecă a elementelor ce alcătuiesc o linie, o suprafață sau un volum. Fig. 59 este un desen copiat după o pictură a lui Picasso. De ce vedem piciorul drept al femeii ca o formă continuă, deși este intersectat de cel stîng? Chiar dacă știm cum trebuie să arate o femeie, cele două forme reprezentînd piciorul nu s-ar uni într-una singură dacă liniile de contur n-ar fi legate între ele printr-o asemănare de direcție și amplasare.

Ce ne determină să combinăm cele șapte stele ale Ursei Mari în acea configurație continuă pe care o cunoaștem? Le-am putea vedea ca puncte luminoase separate, sau le-am putea lega în vreun alt mod. Figura 60 arată rezultatul unui experiment în cadrul căruia biologul Paul Weiss a pus șapte picături dintr-o sare de argint pe o placă de gelatină înmuiată într-o soluție de cromat. Picăturile difuzează lent și cercuri concentrice de cromat de argint insolubil ajung

Figura 59

să lege între ele cele șapte puncte în ordinea în care noi le vedem spontan pe cer. Weiss se întreabă dacă această corespondență neechivocă nu sugerează oare că „un sistem dinamic de interacțiuni similare produs în mintea omului l-a călăuzit în interpretarea dată de el" constelației. În acest ultim exemplu, figura coerentă n-a rezultat din linii, ci dintr-o simplă succesiune de puncte. Există și alte moduri de a crea o coerență convingătoare. Într-un desen al artistului italian Pio Semproni (fig. 61), contururile elementelor albe, foarte evidente, sînt redate indirect prin capetele liniilor de fond verticale, fiecare dintre acestea furnizînd un punct din alcătuirea limitei virtuale.

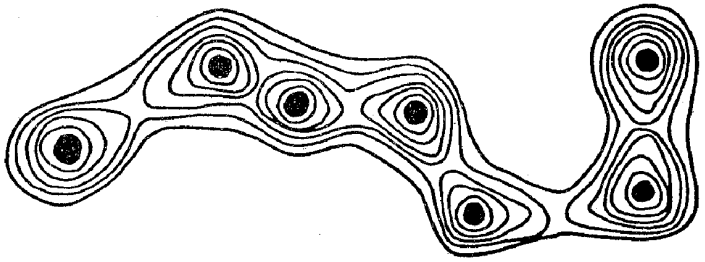


Figura 60

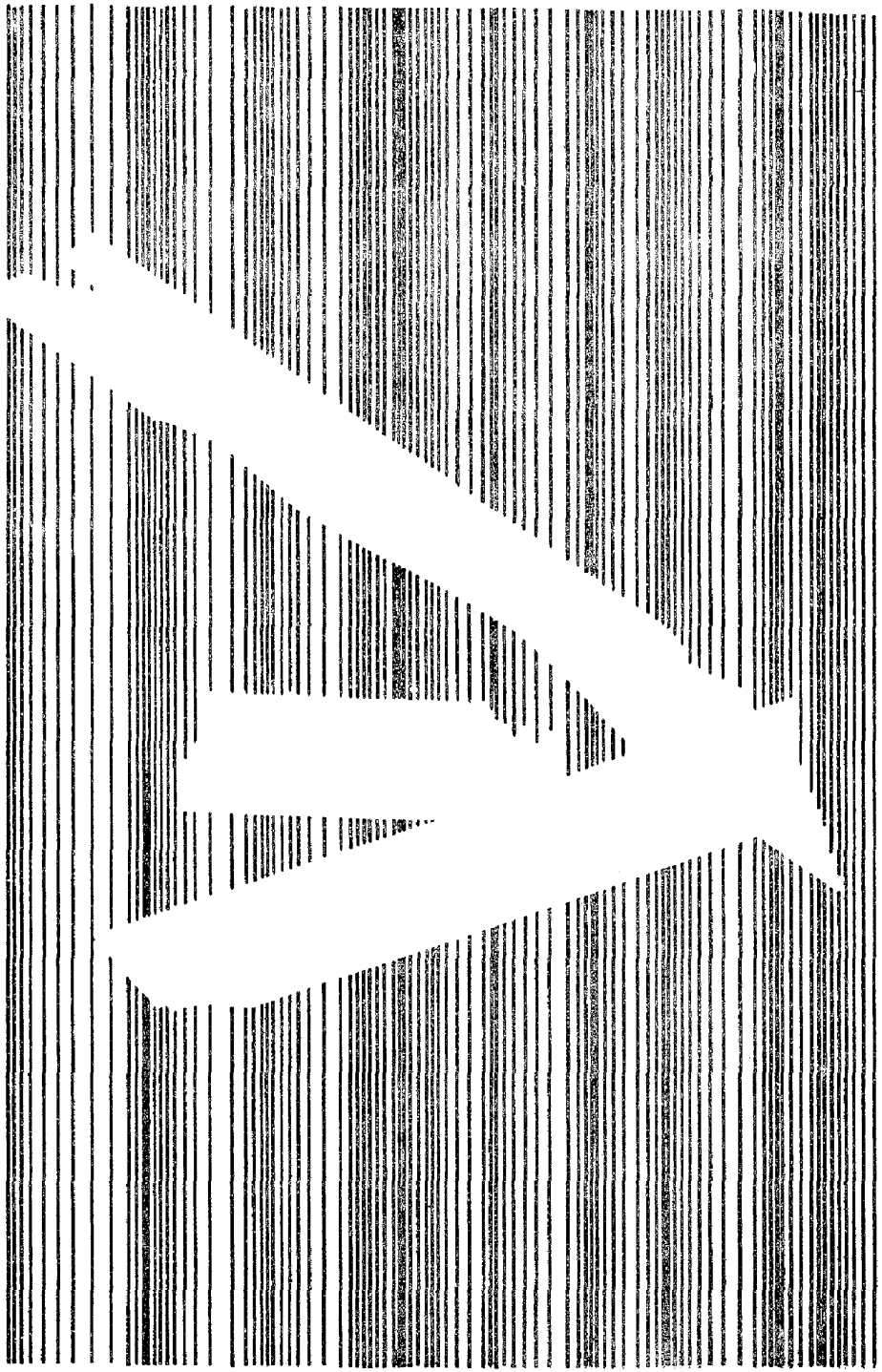


Figura 61
PIO SEMPRONI, Analisi dello Spazio, *1971.*

Cu cît este mai coerentă figura unității, cu atît mai net se va detașa ea din mediul ambiant. Fig. 62 ne arată că o linie dreaptă este mai ușor identificată decît liniile neregulate (efectul este și mai puternic dacă liniile constituie traiectorii ale unor mișcări reale). Atunci cînd putem alege între mai multe prelungiri posibile ale unor linii (fig. 63), preferința noastră spontană se îndreaptă spre cea care continuă cel mai coerent structura intrinsecă. Figura 63 *a* este mai ușor văzută ca o combinație a celor două părți din *b* decît a celor două din *c*, deoarece *b* oferă o structură mai simplă.

Principiul figurii coerente își găsește aplicații interesante în ceea ce numim progresia armonică din muzică. Aici problema este să se mențină unitatea „orizontală" a liniilor melodice în raport cu coerența armonică „verticală" a acordurilor. Aceasta se obține prin menținerea liniilor melodice la un nivel cît

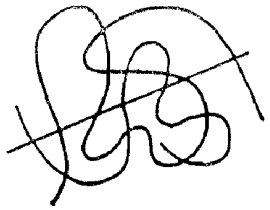


Figura 62

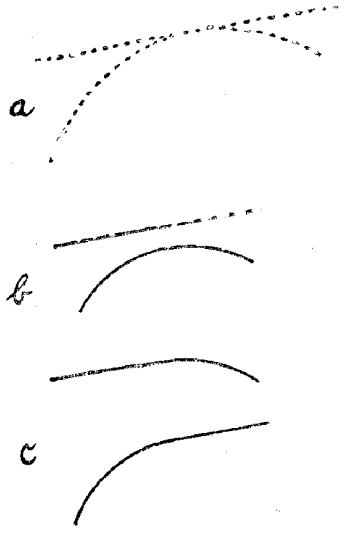


Figura 63

mai simplu și mai coerent cu putință în cadrul obiectivului muzical urmărit. Pentru progresia de la un acord la altul, este vorba, de exemplu, de folosirea grupării după „asemănarea de poziție". Walter Piston scrie: „Dacă două acorduri triple au una sau mai multe note în comun, acestea sînt repetate pe aceeași voce, cealaltă voce sau celelalte voci deplasîndu-se spre cea mai apropiată poziție disponibilă" (fig. 64).

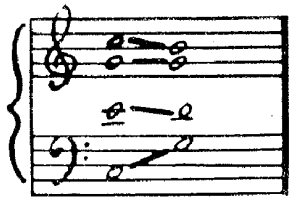


Figura 64

Trecînd dincolo de relațiile dintre părți, ajungem la asemănări ce nu pot fi definite decît în raport cu întregul sistem. Asemănarea de amplasare poate fi extinsă, aplicîndu-se nu numai unor unități așezate laolaltă, ci și pozițiilor similare din cadrul întregului. Un asemenea caz de asemănare este simetria (fig. 65). Tot astfel, asemănarea de sens poate depăși simplul paralelism — bunăoară, atunci cînd balerinele se mișcă pe traiectorii simetrice (fig. 66).

Cazul limită al asemănării de amplasare este *contiguitatea*. Atunci cînd nu mai există intervale între unități avem de-a face cu un obiect vizual compact. Ar putea părea artificial să ne imaginăm o linie sau o suprafață ca un conglomerat de unități și s-ar putea să nu sesizăm imediat de ce o vișină roșie este văzută

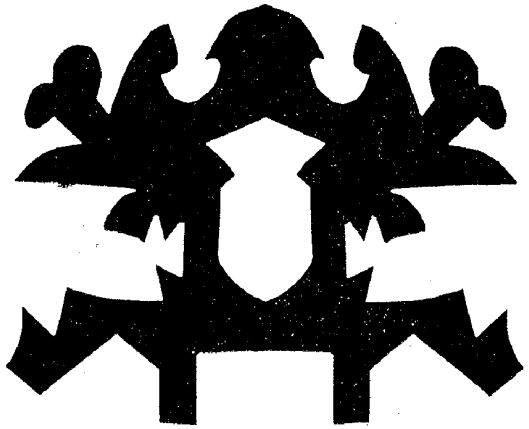


Figura 65

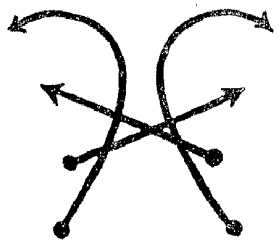


Figura 66

ca un obiect coerent. Problema este mai ușor înțeleasă dacă ne gîndim la tehnica de autotipie, prin care tipograful reușește să reprezinte nuanțe continue de diverse culori și luminozități, ca și contururi perceptibile, chiar dacă punctele ce alcătuiesc imaginea sînt foarte grosiere. Nu trebuie uitat că imaginile formate de lentilele oculare sînt „culese" punct cu punct de milioane de minusculi receptori retinieni ale căror mesaje, deși grupate oarecum înainte de atingerea centrilor cerebrali, trebuie asamblate în obiecte pentru a se realiza percepția. Formarea obiectelor se obține pe baza principiului simplității. Regulile asemănării constituie o aplicație specifică a acestuia. Un obiect vizual este cu atît mai unitar cu cît sînt mai asemănătoare elementele lui sub raportul unor factori ca luminozitatea, culoarea, viteza mișcării și sensul acesteia.

Exemple din artă

Toate operele de artă trebuie să fie privite „de sus", asigurîndu-se astfel o sesizare elementară a organizării globale. În același timp, însă relațiile dintre părți joacă adesea un important rol compozițional. Asemănarea și neasemănarea conturează tema principală, de pildă în celebrul tablou al lui Peter Breughel *Parabola orbilor*, ilustrînd adagiul biblic că „atunci cînd un orb călăuzește un alt orb, vor cădea amîndoi în groapă". Un grup de șase figuri coordonate este reunit în baza principiului figurii coerente (fig. 67). Capetele alcătuiesc o curbă descen-

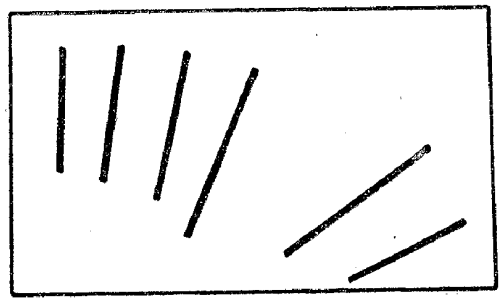


Figura 67

dentă, legînd cele șase figuri într-un șir de trupuri care se înclină ușor și apoi cad cu rapiditate. Tabloul reprezintă stadiile succesive ale unui singur proces: mers nepăsător, șovăială, teamă, poticnire, cădere. Asemănarea personajelor nu implică o repetiție strictă, ci schimburi treptate, iar ochiul privitorului este determinat să urmeze cursul acțiunii. Se aplică aici principiul filmului cinematografic unei succesiuni de faze simultane în spațiu. Vom arăta mai jos că iluzia mișcării generate de film rezultă din aplicarea regulilor asemănării la dimensiunea temporală.

În alte opere un grup de obiecte dispersate este reunit prin asemănare. În *Răstignirea* lui Grünewald din altarul de la Isenheim, corpurile lui Ioan Botezătorul și Ioan Evanghelistul, așezate pe laturi opuse ale panoului, sînt amîndouă învești mîntate în roșu aprins; albul este rezervat pentru veșmîntul Fecioarei, pentru miel, pentru Biblie, pentru pînza ce acoperă șalele lui Iisus și pentru inscripția din capătul crucii. Astfel, diferitele elemente ce simbolizează valori spirituale — feciorie, sacrificiu, revelație, castitate și maiestate — răspîndite pe întregul panou, sînt nu numai unite compozițional, dar și interpretate vizual ca avînd un singur înțeles. Prin contrast, simbolul cărnii este sugerat de rochia roz a Mariei Magdalena, păcătoasa, care este asociată astfel cu brațele dezgolite ale bărbaților. Gombrich a relevat de asemenea existența în acest tablou a unei scări de mărimi nerealistă, dar cu semnificație simbolică, descrescînd de la trupul gigantic al lui Iisus spre proporțiile micșorate ale Mariei Magdalena.

Forța unificatoare a figurii coerente este utilizată simbolic de Cézanne în *Unchiul Dominic* (fig. 68). Brațele încrucișate parî nlănțuite în poziția lor, de parcă nu s-ar mai putea desface niciodată. Efectul se realizează în parte prin plasarea capătului mînecii lîngă verticala centrală stabilită prin simetria feței și a crucii. Astfel legătura puternică dintre mintea omului și simbolul credinței căreia el îșî dedică cugetul restrînge activitatea fizică a corpului și generează nemișcarea unei energii stăpînite.

Legînd două sau mai multe puncte prin asemănare, artistul poate crea o mișcare vizuală semnificativă. El Greco a pictat *Izgonirea din templu* (fig. 69) în tente gălbui și cafenii lipsite de strălucire. Un roșu aprins este rezervat pentru veșmintele lui Iisus și ale unuia din zarafi, care se înclină în colțul din stînga jos al tabloului. Cînd atenția privitorului este captată de personajul central al lui Iisus, asemănarea de culoare face ca privirea să-i alunece spre stînga jos, către celălalt punct roșu. Această mișcare dublează traiectoria biciului lui Iisus, care este subliniată și mai mult de brațele ridicate ale celor două personaje interpuse. Astfel ochiul realizează efectiv acțiunea ce reprezintă subiectul principal al picturii.

Comparația perceptuală cere ca bază, așa cum am văzut mai sus, o anumită asemănare. Așa cum deosebirile de mărime din fig. 52 ies în evidență atunci cînd figura și orientarea spațială sînt menținute constante, tot astfel diferența de mărime dintre cele două scaune ce apar în *Dormitorul* lui Van Gogh (fig. 70) este

Figura 68

Figura 69

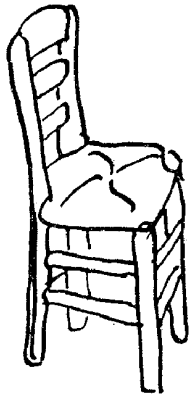


Figura 70

întărită prin aceleași mijloace. Deosebirea de mărime, care contribuie la crearea adîncimii, este subliniată prin asemănarea izbitoare de figură, culoare și orientare în spațiu.

Asemănarea și deosebirea părților sînt factori cu o acțiune vădită în compoziția în guașă *Femeie șezînd* a lui Picasso. Asemănarea elementelor geometrice

pe întreaga suprafață a picturii subliniază unitatea întregului și atenuează, în maniera cubistă, distincția dintre femeie și fundalul asemănător unui paravan. Distincția, totuși, se obține clar prin alte mijloace. În esență artistul folosește o înclinare spre stînga pentru corp și o înclinare spre dreapta pentru fundal; factorul orientare, așadar, servește la subdivizarea picturii în cele două subiecte principale. Cît privește figura, unitățile circulare sînt limitate la trupul femeii, fiind astfel distribuite încît să accentueze structura piramidală a acestora. Singura formă curbă din afara corpului femeii este rezemătoarea de brațe a scaunului verde, — un intermediar între decorul unghiular și corpul organic.

Culoarea susține subdivizarea produsă prin figură și orientare, adăugînd totodată varietate compoziției prin aceea că într-o anumită măsură ea contracarează aceste tendințe structurale. Cu excepția tentelor de cafeniu închis folosite atît în afara figurii cît și în interiorul ei, fiecare culoare ține sau de corp sau de fundal. Înlănțuirea verticală de galbenuri dă unitate și distincție femeii. Progresia în trepte din stînga — cap-umăr-corp — este unificată de brunurile deschise pe cînd portocaliul îmbină partea dreaptă și o leagă de pata ovală de la bază. Continuitatea fundalului, întreruptă de corp, se restabilește prin asemănarea de culoare. Verdele „repară" scaunul disociat, iar în partea dreaptă un brun relativ închis leagă două porțiuni ale fundalului separate de brațul femeii. Interacțiunea asemănărilor și neasemănărilor corespunzătoare din această pictură generează o rețea foarte strînsă de relații.

Exemplul de mai sus ilustrează bine două lucruri cu caracter general. Mai întîi, faptul că asemănarea și deosebirea sînt aprecieri relative. Asemănarea dintre obiecte depinde de deosebirea lor față de mediu. Astfel figurile rotunde seamănă izbitor între ele, în ciuda oricăror deosebiri, deoarece sînt înconjurate de figuri liniare sau unghiulare. În al doilea rînd, în complexitatea compoziției artistice factorii de grupare sînt adesea contrapuși unul altuia. Figurile răzlețite sînt „reparate" și reunite în spațiu prin asemănarea de culoare. Diferența de culoare este contracarată prin asemănarea de figură. Acest contrapunct al conexiunii și separării sporește bogăția concepției artistice.

Scheletul structural

Deși figura vizuală a unui obiect este în mare măsură determinată de limitele exterioare ale acestuia, nu se poate spune că limitele în sine *constituie* figura. Dacă unui om de pe stradă i se spune să urmeze ruta indicată în figura 71 *a* („mergi pînă la a doua intersecție, ia-o la stînga, mergi iarăși pînă la a doua intersecție, ia-o la dreapta, mergi apoi pînă la prima intersecție ...), el se va întoarce de unde a plecat. Aceasta îl va surprinde probabil. Deși s-a deplasat de-a lungul întregului contur, este improbabil ca experiența lui să conțină elementele esențiale ale imaginii pe care și-o formează imediat în minte atunci cînd vede forma de cruce a rutei străbătute (fig. 71 *b*). Perechea de axe, deși nu coincide cu limitele fizice

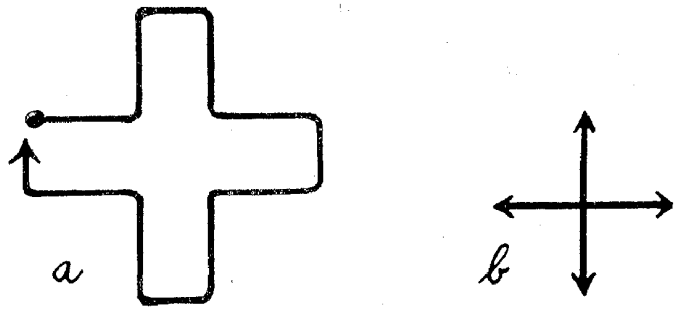


Figura 71

reale, determină caracterul și identitatea figurii. În mod similar, am putut prezenta în figura 67 tema compozițională de bază a picturii lui Breughel cu ajutorul unor linii drepte care nu seamănă nicidecum cu contururile reale ale personajelor. Conchidem deci că atunci cînd vorbim „despre figură" ne referim la două proprietăți foarte diferite ale obiectelor vizuale: 1) limitele reale create de artist — linii, mase, volume — și 2) scheletul structural generat în percepție de aceste forme materiale, dar rareori coincizînd cu ele.

Delacroix spunea că în desenarea unui obiect primul lucru de care trebuie ținut seama este contrastul dintre liniile principale: „trebuie să fii deplin conștient de aceasta înainte de a pune creionul pe hîrtie". În întregul proces de execuție a operei artistul trebuie să nu uite scheletul structural pe care îl creează, acordînd totodată atenție contururilor, suprafețelor și volumelor foarte diferite pe care le pictează propriu-zis. Meșteșugul omenesc nu se poate desfășura decît succesiv: cele văzute ca întreg în opera finală se creează bucată cu bucată. Imaginea călăuzitoare din mintea artistului nu este o reprezentare fidelă a picturii sau sculpturii în aspectul ei final, ci mai ales un schelet structural, o configurație de forțe vizuale care determină caracterul obiectului vizual. Iar cînd se întîmplă ca această imagine să fie neglijată, mîna face greșeli.

O discrepanță similară între acțiunea fizică și figura fizică de o parte, și imaginea obținută de cealaltă există și în modul cum acționează privitorii atunci cînd se uită la un obiect. În anii din urmă înregistrări exacte ale mișcărilor oculare au arătat la ce părți ale unei picturi privește observatorul, cît de des și de îndelung este fixat fiecare loc, și în ce succesiune temporală. În mod explicabil, punctele de fixare se grupează în zonele de cel mai mare interes pentru privitor. Altfel, nu există totuși o legătură prea strînsă între sensul mișcărilor oculare și structura perceptuală a imaginii ce rezultă în final din acest „baleiaj". Scheletul structural nu se naște din mișcările ochilor privitorului, și nici din cele ale mîinilor artistului.

Triunghiuri diferite au caractere vizuale net diferite, care nu pot fi deduse din figura lor reală, ci doar din scheletul structural creat de această figură prin

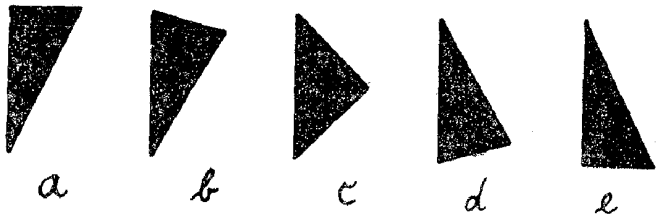


Figura 72

inducție. Cele cinci triunghiuri din fig. 72 s-au obținut prin deplasarea pe verticală a unuia din vîrfuri, celelalte două rămînînd nemișcate. Wertheimer observa că atunci cînd vîrful mobil coboară într-o mișcare continuă, în triunghi se produc schimbări ce nu sînt continue; mai curînd avem de-a face cu o serie de transformări culminînd în cele cinci figuri prezentate. Deși își au surse în schimbările de contur, deosebirile structurale dintre triunghiuri nu pot fi descrise prin elementele acestui contur.

Triunghiul *a* (fig. 73) este caracterizat de o axă verticală principală și de una orizontală secundară, cele două axe întîlnindu-se într-un unghi drept. În *b* axa principală este înclinată spre dreapta și divide întregul în două jumătăți simetrice. Latura stîngă, deși obiectiv este verticală, cu greu mai e văzută ca atare.

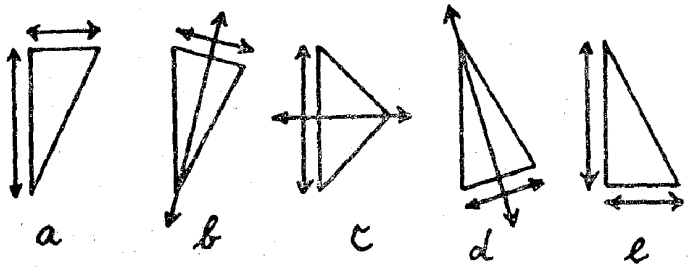


Figura 73

Ea a devenit o deviere oblică de la axa principală a imaginii. În *c* oblicitatea întregului a dispărut, dar acum a devenit dominantă axa mai scurtă, cea orizontală, ea fiind centrul unei noi diviziuni simetrice. Triunghiul *d* revine la oblicitate, și așa mai departe.

Scheletul structural al fiecărui triunghi își obține contururile pe baza legii simplității: scheletul rezultat este cea mai simplă structură ce se poate realiza cu figura respectivă. E nevoie de un anumit efort pentru a ne reprezenta structuri mai puțin simple — de exemplu *c* ca triunghi oblic neregulat sau *d* ca deviere

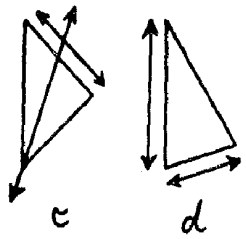


Figura 74

de la forma dreptunghică *e* (figura 74). Simetria este folosită oriunde acest lucru e cu putință (*b*, *c*, *d*); în *a* și *e* dreptunghicitatea oferă cea mai simplă imagine disponibilă.

Scheletul structural se compune în primul rînd din cadrul axelor, acestea generînd corespondențe caracteristice. De exemplu, în cele trei triunghiuri isoscele din figura 72, cele două laturi egale corespund una alteia; ele constituie „catetele", latura a treia fiind văzută ca bază. În celelalte două triunghiuri, unghiul drept asigură corespondența dintre cele două laturi opuse ipotenuzei.

Din cele de mai sus rezultă, în primul rînd, că același schelet structural se poate întruchipa într-o mare varietate de figuri. Dacă privim figura 95, vedem trei dintre nenumăratele versiuni ale corpului omenesc produse de artiști din diferite culturi. Putem, surprinzător de ușor, să recunoaștem acest corp în cea mai primitivă imagine liniară ca și în cea mai complexă interpretare, cu condiția să se respecte axele și corespondențele fundamentale.

Rezultă, apoi, că dacă o anumită imagine vizuală poate produce două schelete structurale diferite, ea poate fi percepută ca două obiecte total diferite. Comentariul lui Ludwig Wittgenstein despre celebrul rățoi-iepure — un desen ce poate fi perceput ca un cap de rățoi privind spre stînga sau ca un cap de iepure privind spre dreapta — ne arată ce dificultăți putem întîmpina dacă presupunem că contururile de pe hîrtie conțin tot ce există în percept. Acest desen implică două schelete structurale contradictorii, dar la fel de valabile, îndreptate în sensuri opuse. Wittgenstein, observator perspicace, a înțeles că nu este vorba de două interpretări diferite ale aceluiași percept, ci de două percepte diferite. Iar faptul că dintr-un singur stimul pot rezulta două percepte i-a părut a fi foarte surprinzător.

3

FORMA

„Forma este figura vizibilă a conținutului", scrie pictorul Ben Shahn. Iată o formulă bună ce definește distincția dintre figură și formă pe care o fac în aceste capitole. Sub titlul „Figura" am discutat cîteva dintre principiile după care materialul vizual, receptat de ochi, se organizează astfel încît să poată fi înțeles de mintea omenească. Totuși figura poate fi separată de ceea ce reprezintă doar în scopul unei analize extrinsece. Ori de cîte ori percepem o figură, noi o interpretăm conștient sau inconștient ca reprezentînd ceva și, deci, ca fiind forma unui conținut.

În mod practic figura servește, în primul rînd, la a ne informa despre natura lucrurilor prin intermediul înfățișării lor exterioare. Ceea ce vedem la un iepure sub raportul figurii, culorii și comportamentului extern, ne spune multe despre natura iepurelui, iar diferența de aspect dintre o ceașcă și un cuțit arată care din ele este menit să conțină un lichid și care să taie o prăjitură. Mai mult, atunci cînd iepurele, ceașca și cuțitul ne informează despre sine ca entități individuale, fiecare din ele ne lămurește totodată și asupra unor întregi categorii de lucruri — iepurii în general, cestile și cuțitele — și, prin extindere, despre animale, recipiente și instrumente de tăiat. Astfel o figură nu este niciodată percepută ca fiind a unui obiect individual, ci întotdeauna ca a unui fel de obiecte. Figura este un concept în două moduri diferite: întîi, deoarece vedem fiecare figură ca un *fel* de figură (vedeți cele spuse despre conceptele perceptuale la pagina 57); în al doilea rînd, deoarece fiecare fel de figură este văzut ca fiind forma unor întregi feluri de obiecte. Pentru a folosi un exemplu dat de Wittgenstein, desenul liniar al unui triunghi poate fi văzut ca o gaură triunghiulară, ca un corp solid sau ca o figură geometrică; ca așezat pe bază sau ca atîrnat de vîrf; ca reprezentînd un munte, o pană de despicat, o săgeată, un semn indicator etc.

Nu toate obiectele reușesc să ne informeze prin figură despre natura lor fizică. Un peisaj pictat are puțin de-a face cu o pînză plană acoperită cu pete de vopsea. Un corp sculptat în piatră ne vorbește despre făpturi vii, făpturi care diferă atît de mult de bucățile inerte de marmură. Asemenea obiecte sînt făcute doar pentru vedere, dar și ele servesc drept formă pentru întregi categorii de lucruri: imaginea pictată a Marelui Canion ne informează despre peisaje, iar bustul lui Lincoln vorbește despre oameni meditativi.

Mai mult, forma trece totdeauna dincolo de funcția practică a lucrurilor, găsind în figura lor calitățile vizuale ale rotunjimii sau unghiularității, ale tăriei sau slăbiciunii, ale armoniei sau nepotrivirii. Prin aceasta ea le interpretează simbolic ca imagini ale condiției umane. De fapt, aceste calități pur vizuale ale înfățișării sînt cele mai puternice dintre toate. Ele sînt acelea care ne parvin cel mai direct și mai profund. Aceasta se va vădi de repetate ori în prezenta lucrare. Dar mai trebuie să precizăm ceva înainte de a trece la detalii. Orice figură, am lăsat să se subînțeleagă, are un caracter semantic, adică, prin simplul fapt că este văzută ea transmite mesaje despre subiect. Totuși, ea nu ne înfățișează copii exacte ale subiecților. Nu toate figurile recunoscute drept iepuri sînt identice, iar imaginea unui iepure redată de Dürer nu este strict identică cu vreunul din iepurii văzuți vreodată de cineva.

Această condiție fundamentală a oricărei imagini n-ar fi trebuit explicată unui țăran trăind în perioada clasică a culturii maia, cel puțin nu în cazul reprezentărilor picturale și sculpturale, căci imaginile textile și ceramice din epoca lui se deosebeau foarte evident de subiectele reprezentate. Acest fapt este mai puțin limpede în propria noastră cultură, bazată pe veacuri întregi de artă mai mult sau mai puțin realistă. Iepurele lui Dürer arată atît de izbitor ca un animal real încît e nevoie de o cercetare avizată pentru a descoperi diferența fundamentală. „Era un artist foarte iscusit", spune Goethe despre un prieten al său pictor, „și se număra printre puținii care știu cum să transforme pe de-a-ntregul artificiul în natură și natura în artă. Acești oameni sînt tocmai cei ale căror merite greșit înțelese continuă să dea naștere doctrinei falsei naturaleți."

Doctrina la care se referea Goethe cu mulți ani în urmă a susținut și încă susține că arta ținteste la o iluzie amăgitoare și că orice abatere de la acest ideal mecanic trebuie să fie explicată, scuzată, justificată. Avem de-a face aici cu un demers născut din unele principii ce au stat la baza artei renascentiste începînd cu secolul al XV-lea. Dacă un stil pictural nu reușește să satisfacă această normă — și toate stilurile de artă, moderne sau străvechi, dau greș în practică, mai mult sau mai puțin evident, sub acest raport, — discrepanța este explicată într-unul din următoarele moduri: artistul n-are iscusința de a realiza ceea ce vrea să facă; el redă ceea ce știe și nu ceea ce vede; el adoptă orbește convențiile picturale ale confraților săi; el percepe greșit din cauza unor defecte ale ochilor sau ale sistemului său nervos; el aplică un principiu corect dintr-un punct de vedere anormal; el încalcă intenționat regulile reprezentării corecte.

Această doctrină iluzionistă, cum aș numi-o eu, continuă să producă o multime de interpertări eronate. Ca atare trebuie spus foarte categoric și foarte frecvent că *realizarea de imagini, artistice ori de altă natură, nu derivă pur și simplu din proiecția optică a obiectului reprezentat, ci este un echivalent, redat cu anumite mijloace specifice, al celor observate la acest obiect.*

Doctrina iluzionistă se naște dintr-o dublă aplicare a ceea ce filozofia desemnează prin termenul de „realism naiv". Potrivit acestuia nu există nici o deo-

sebire între obiectul fizic și imaginea lui percepută de minte; mintea vede obiectul însuși. Tot astfel, opera unui pictor sau a unui sculptor este considerată drept o simplă copie a perceptului. Așa cum masa văzută de ochi este, se presupune, identică cu masa-obiect fizic, tot astfel imaginea mesei de pe pînză reproduce pur și simplu masa pe care a văzut-o artistul. În cel mai bun caz, artistul poate „perfecționa" realitatea sau o poate îmbogăți cu roade ale fanteziei sale, omițînd sau adăugînd detalii, alegînd exemple potrivite și rearanjînd ordinea dată a lucrurilor. Putem cita în acest sens celebra istorioară a lui Pliniu, foarte frecvent menționată în tratatele din vremea Renașterii. Pictorul grec Zeuxis, neputînd găsi nici o femeie îndeajuns de frumoasă pentru a-i sluji ca model al Elenei din Troia, „a cercetat fecioarele din oraș, goale, și a ales cinci, ai căror nuri personali intenționa să-i redea în tabloul său".

Operațiile atribuite artistului de această teorie ar putea fi numite „cosmetice", deoarece în principiu ele pot fi executate la fel de bine și pe obiectul-model. Acest procedeu reduce arta la un soi de chirurgie plastică. Partizanii teoriei iluzioniste uită deosebirea fundamentală dintre lumea realității fizice și imaginea ei pe pînză ori în piatră.

Orientarea în spațiu

Ceea ce am spus mai sus cu privire la forma imaginilor se referă în mod specific la reprezentările realizate în anumite tehnici, bi- sau tridimensionale. Totuși există caracteristici ale formei care apar chiar și în percepția obișnuită, atunci cînd recunoaștem sau nu putem recunoaște un obiect ca fiind el însuși sau unul de felul său. Înfățișarea unui obiect individual nu rămîne totdeauna aceeași, iar un anumit individ nu arată exact ca ceilalți membri ai speciei respective. Trebuie așadar să ne întrebăm: ce condiții urmează a fi satisfăcute de forma vizuală pentru ca imaginea să poată fi recunoscută?

Să începem cu un factor relativ simplu: Ce importanță are orientarea în spațiu? Ce se întîmplă atunci cînd vedem un obiect nu în poziția normală, ci în una neobișnuită?

Identitatea unui obiect vizual depinde, așa cum s-a arătat mai sus, în mai mică măsură de figura lui decît de scheletul structural pe care îl creează forma. Se poate ca o înclinare laterală să nu afecteze acest schelet, dar se poate să-l și afecteze. Cînd un triunghi sau un dreptunghi este înclinat (fig. 75 *a*), el nu devine un alt obiect. Noi îl vedem doar ca deviat de la o poziție mai normală. Acest lucru a fost demonstrat convingător cu mulți ani în urmă prin experimentele lui Louis Gellermann, în cadrul cărora unor copii mici și unor cimpanzei li s-au prezentat variații ale unui triunghi familiar. Cînd triunghiul a fost înclinat la 60°, atît copiii, cît și animalele și-au aplecat capetele cu același unghi pentru a restabili orientarea „normală" a imaginii.

Dacă totuși, înclinăm un pătrat la un unghi similar, el se transformă într-o figură geometrică total diferită, atît de diferită încît capătă o denumire

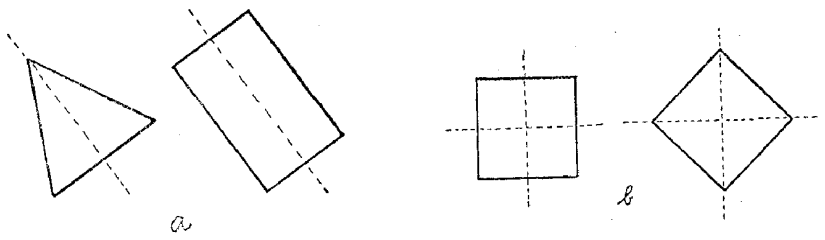


Figura 75

proprie — carou sau romb (fig. 75 *b*). Aceasta se întîmplă deoarece cadrul structural nu s-a deplasat odată cu imaginea. O nouă simetrie permite axelor verticală și orizontală să treacă prin colțuri, plasînd astfel accentele figurii în cele patru vîrfuri și transformînd laturile într-un fel de pante de acoperiș. Vizual avem o nouă imagine, cu vîrfuri, mai dinamică și mai puțin stabilă.

Se poate astfel ajunge la confuzii atunci cînd experimentatorul își întemeiază fără discernămînt aprecierile pe o definiție prea completă a identității. El poate să taie un pătrat de carton și, arătîndu-l unor copii în diferite poziții, să întrebe: Este același pătrat? Pînă pe la vîrsta de șapte ani copii nu admit că figura geometrică înclinată este același pătrat. Experimentatorul pripit ar putea conchide că copilul, înșelat de înfățișare, n-a reușit să recunoască situația reală. Dar se referea oare copilul la bucata de carton, sau la obiectul vizual? Și cine a dispus oare ca identitatea să se întemeieze pe criterii materiale și nu vizuale? Desigur că orice artist va protesta.

Orientarea spațială implică un cadru de referință. Într-un spațiu gol, lipsit de forțe de atracție, nu există „sus" și „jos", verticalitate sau înclinare. Cîmpul nostru vizual ne oferă un cadru — „orientarea retiniană", așa cum am numit-o mai înainte. Atunci cînd copiii și cimpanzeii și-au aplecat capetele într-o parte, ei au eliminat înclinarea imaginii în raport cu cîmpul lor vizual. Există însă și „orientarea în mediu". Cînd o pictură atîrnă strîmb pe perete, noi îi vedem înclinarea chiar dacă ne aplecăm capetele în mod corespunzător, căci raportăm pictura la cadrul format de pereți. În lumea mai restrînsă a picturii înșăși, pe de altă parte, verticalele și orizontalele cadrului determină două axe fundamentale. În figura 76, luată dintr-un studiu al Herthei Kopfermann privind percepția spațiului, patrulaterul interior, sub influența cadrului înclinat, tinde să arate ca un pătrat înclinat, deși luat în sine sau într-un cadru vertical ori orizontal el se prezintă ca un romb vertical. În figura 77, extrasă din ornamentația unei fețe de masă reprezentată într-o natură statică a lui Picasso, romburile au o tendință de a părea paralele între ele, deși obiectiv se deosebesc ca orientare. Copiii desenează adesea hornul perpendicular pe acoperișul înclinat, chiar dacă această aderență la un cadru mai specific aduce hornul respectiv în poziție oblică. De regulă, așadar, orientarea spațială a elementelor dintr-o pictură este determinată de mai multe

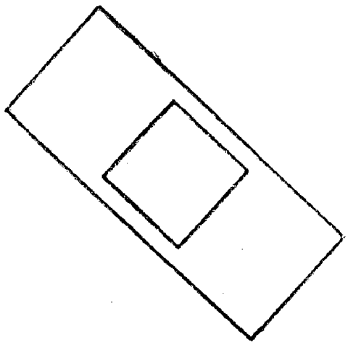


Figura 76

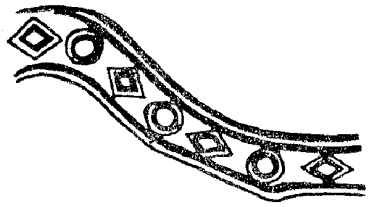


Figura 77

influențe diferite. Dacă un cap este înclinat lateral, nasul va fi perceput ca drept în raport cu capul, dar ca oblic în raport cu întregul tablou. Artistul trebuie să se asigure nu numai că va obține efectul dorit, dar și că forța diferitelor cadre de referință locale este net proporțională; acestea trebuie fie să se compenseze reciproc, fie să se subordoneze unul altuia în mod ierarhic. Altfel privitorul va fi pus în încurcătură de un „foc încrucișat". Observați orientarea stînjenitor de imprecisă a liniei centrale în figura 78.

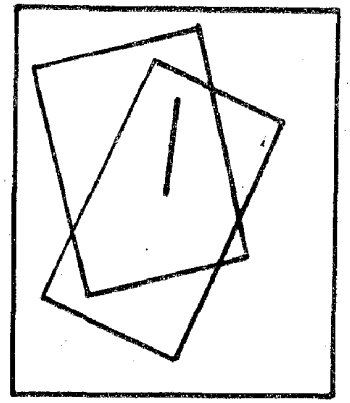


Figura 78

Pe lîngă coordonatele cîmpului retinian și ale mediului vizual, un al treilea cadru de orientare spațială este asigurat pe cale kinestezică, prin senzațiile musculare din corp și prin organul de echilibru din urechea internă. În orice poziție s-ar afla corpul sau capul nostru, noi sesizăm direcția forței gravitaționale. În viața cotidiană aceste senzații kinestezice sînt de regulă armonizate cu cele provenite din cadrul vizual al ambianței. Atunci însă cînd privim în sus la o clădire înaltă, chiar și conștiința înclinării capului se poate dovedi insuficientă pentru a compensa aparenta aplecare a fațadei spre înapoi, iar dacă aceeași imagine apare pe un ecran de cinematograf, postura verticală a observatorului, împreună cu cadrul vertical al imaginii, face ca imaginea din film să fie înclinată.

Experimentele lui Herman Witkin au arătat că oamenii diferă mult în privința gradului în care orientarea lor spațială se bazează pe simțul vizual sau pe cel kinestezic. S-a constatat că persoanele mai sensibile sub raport vizual, influențate de lumea exterioară, sînt în general mai puternic orientate spre exterior, mai dependente de normele ambianței, pe cînd cele mai sensibile sub raport kinestezic, răspunzînd unor semnale din înseși corpurile lor, par a fi mai orientate spre interior, preferînd propria lor judecată canoanelor lumii din jur.

Am dat pînă acum exemple de înclinare moderată, care adesea nu afectează esența scheletului structural. O răsturnare de 90° va influența mai drastic caracterul figurilor vizuale, obligînd verticala și orizontala să facă schimb de poziții. Cînd o vioară sau un trup sculptat sînt așezate pe o parte, axa de simetrie își pierde mult din impactul său, iar figura se orientează lateral, în felul

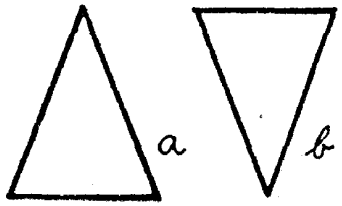


Figura 79

unei bărci sau al unei săgeți. Schimbarea este și mai radicală atunci cînd obiectul ne apare răsturnat. Cele două triunghiuri din figura 79 diferă sub raportul formei. Cel din *a* se înalță pe o bază stabilă către un vîrf ascuțit, pe cînd cel din *b* stă într-un echilibru greoi și precar pe un punct de susținere.

Acestea sînt schimbări dinamice, datorate direcției forței gravitaționale. Efectul este maxim la acele obiecte a căror expresie dinamică determină cel mai intens identitatea lor vizuală, cu deosebire la chipul omenesc. În filmele suprarealiste fețele personajelor sînt uneori prezentate în poziții răsturnate. Efectul este înfricoșător: chiar dacă înțelegem despre ce e vorba, imaginea vizuală vrea să ne convingă că vedem un nou fel de față, o variantă monstruoasă dominată de gaura oarbă a gurii, proiectînd înainte proeminența nasului și prezentînd la bază doi ochi bulbucați, acoperiți de pleoape umflate care se închid în sus.

Este, firește, avantajos să putem recunoaște obiectele indiferent de poziția lor spațială. Copiii mici răsfoiesc cărțile cu poze fără să țină prea mult seama că ilustrațiile se prezintă corect sau în poziție răsturnată, și se presupunea că, în mod general, orientarea în spațiu a obiectelor nu prezintă importanță nici pentru copiii și nici pentru populațiile primitive. Experimente recente au arătat totuși că în anumite condiții imaginile proiectate pe perete sînt mai ușor recunoscute de copilul mic dacă apar în poziția corectă și că această deosebire tinde să nu mai aibă importanță atunci cînd copilul atinge vîrsta școlară. Nu putem fi siguri deocamdată în ce măsură recunoașterea obiectelor vizuale este înrîurită de modificările aspectului perceptual ce însoțesc schimbarea orientării în spațiu.

În orice caz, a observa orientarea spațială a obiectelor din lumea fizică este un lucru, iar a reprezenta pictural aceste obiecte e cu totul altul. Această concluzie este deosebit de valabilă pentru copiii mici. În lumea fizică ei observă clădiri, arbori și automobile fixate de sol și ar fi surprinși să vadă oameni sau animale stînd pe cap. Spațiul gol al hîrtiei de desen nu impune însă asemenea constrîngeri, și la început toate orientările spațiale par la fel de bune, de pildă pentru redarea trupurilor omenești. Orientarea în spațiu nu este încă diferențiată. Poziția verticală „corectă" se impune doar în mod treptat, din motive încă nelămurite. Unul dintre acestea este fără îndoială faptul că în condiții normale proiecția retiniană obținută de la imaginea verticală corespunde celei primite de copil de la modelul fizic. Mai mult, se poate demonstra, chiar și în cazul desenelor simple făcute de copii, că unidirecționalitatea forței de gravitație introduce distincția dintre „sus" și „jos", care îmbogățește lumea noastră vizuală atît fizic, cît și simbolic. Atunci cînd pictorii sau sculptorii moderni creează opere ce pot fi privite în orice poziție spațială, ei plătesc această libertate acceptînd o omogenitate relativ nediferențiată.

Proiecțiile

În exemplele de orientare spațială discutate pînă acum ne-am fi putut aștepta să nu avem schimbări de identitate vizuală, căci forma geometrică a rămas nemodificată. Am observat însă că, în anumite condiții, o nouă orientare scoate în evidență un schelet structural nou, care dă obiectului un caracter diferit. Examinînd acum acele devieri care implică schimbarea formei geometrice, vom găsi că modificările „nerigide" pot sau nu să afecteze identitatea imaginii, în funcție de modul în care ele acționează asupra scheletului structural.

Tăiați un dreptunghi mai mare de carton și observați-i umbra la lumina unei lumînări sau a unui bec foarte mic. Se pot naște nenumărate proiecții ale dreptunghiului, unele dintre ele arătînd ca cele din figura 80. Figura 80 *a*, obținută atunci cînd dreptunghiul intersectează perpendicular direcția sursei luminoase, seamănă foarte mult cu obiectul fizic. Toate celelalte unghiuri de proiecție generează abateri mai mult sau mai puțin marcate de la înfățișarea acestuia. Figura 80 *b*, deși lipsită de simetrie și de unghiuri drepte, este ușor văzută ca un dreptunghi nedeformat, înclinat în spațiu. Aici acționează principiul simplității. Dacă o versiune tridimensională a unei figuri geometrice este în măsură suficientă mai stabilă și mai simetrică decît proiecția plană, privitorul va tinde să vadă forma mai simplă, extinsă în adîncime. Figura 80 *c* e mult mai greu văzută ca proiecție a dreptunghiului — ceea ce și este. Ca figură plană verticală, ea are o simetrie verticală proprie. Ea este un trapez regulat relativ simplu, iar tensiunea creată de inegalitatea unghiurilor se compensează în plan. Scheletul structural nu indică un dreptunghi.

În fine, figura 80 *d* nu mai este deloc proiecția unui dreptunghi, ci mai degrabă a grosimii bucății de carton. Putem înțelege, rațional, că și această

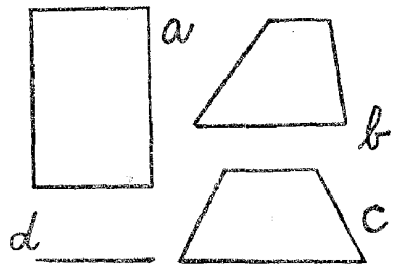


Figura 80

imagine derivă din obiectul nostru, dar devierea nu mai poate fi *văzută*. Vom reveni în curînd la această problemă, specifică perceperii obiectelor tridimensionale.

Privind proiecțiile constatăm existența fenomenului de *constanță a figurii și mărimii*. Cel mai adesea, constanța perceptuală este explicată în tratatele de psihologie în mod înșelător de simplist. Se arată, corect, că dacă noi am vedea obiectele fizice așa cum ele se proiectează pe retină, aceste obiecte ar suferi niște oribile transformări neregulate de formă și mărime atunci cînd își schimbă poziția în raport cu noi sau cînd noi ne schimbăm poziția în raport cu ele. Din fericire așa ceva nu se întîmplă. Perceptul elaborat de creier pe baza proiecției retiniene ne permite să vedem obiectul așa cum acesta *este* în realitate. Întrebînd pe cineva ce vede atunci cînd i se arată umbra dreptunghiului nostru de carton în poziție înclinată, ni se va răspunde că persoana respectivă *vede* un dreptunghi cu figură constantă și stabilă. Cerîndu-i-se apoi să-l deseneze, subiectul va desena probabil un dreptunghi.

Toate acestea sînt destul de adevărate, dar deseori se lasă impresia că această „corecție" specifică a configurației de stimuli are loc în mod automat și uni-

versal, deși nu chiar complet, și că ea se datorește fie unui mecanism înnăscut, care nu mai necesită altă explicație, fie experienței acumulate, care corectează impresia retiniană greșită cu ajutorul cunoștințelor noastre mai exacte. Experimente de felul celor întreprinse de T. G. R. Bower au arătat că sugarii în vîrstă de 2—20 de săptămîni deosebesc obiectele (bunăoară, cuburi) după dimensiunile lor obiective, și că ei văd dreptunghiurile înclinate ca dreptunghiuri și nu potrivit figurii rezultate din proiecția retiniană. Se demonstrează astfel că măcar elementele constanței de formă și mărime sînt deja prezente la o vîrstă fragedă. Totuși nu acesta este punctul principal de interes.

Privind din nou fig. 80 ne vom aminti că nu toate proiecțiile sînt percepute potrivit figurii obiective, același lucru fiind valabil și pentru mărime. Totul depinde de natura specifică a proiecției și de celelalte condiții existente în situația dată. În funcție de aceste condiții putem avea de-a face cu o constanță izbitoare, sau cu nici un fel de constanță, sau cu un efect intermediar. Indiferent dacă asigurarea constanței este inerentă sistemului nervos sau dobîndită prin experiență, există probabil, în oricare din cazuri, un mecanism complex pentru tratarea adecvată a datelor primite. Trebuie să cunoaștem două lucruri: 1) la ce tipuri de percept duc diferitele tipuri de proiecție și 2) pe baza căror principii funcționează mecanismele ce asigură constanța?

Pe artist îl interesează mai ales să știe ce efecte vor produce diferitele figuri. El poate afla acest lucru studiind principiile pe care se bazează percepția figurii. Desigur, condițiile vizuale din viața cotidiană nu sînt nicidecum identice cu cele dintr-un desen sau dintr-o pictură. În locul proiecțiilor izolate din figura 80, de exemplu, în ambianța fizică receptăm mai adesea secvențe întregi de proiecții în continuă schimbare, efectul de constanță fiind astfel considerabil sporit. Cînd dreptunghiul de carton trece treptat dintr-o poziție în alta, proiecțiile momentane se susțin și se interpretează reciproc. În această privință mediile imobile ca desenul, pictura și fotografia sînt total diferite de cele mobile. O proiecție care, împietrită în aspectul ei de moment, ne apare frapantă, misterioasă, absurdă sau greu de recunoscut, trece neobservată ca o simplă fază dintr-o succesiune de schimbări atunci cînd un actor se mișcă în scenă sau în film, sau cînd aparatul de filmat sau un observator uman se mișcă în jurul unei sculpturi. Un factor foarte influent în experimentele privind percepția formei și adîncimii la sugari s-a dovedit a fi paralaxa mișcării, adică acele schimbări de aspect spațial care sînt provocate de mișcările capului privitorului.

Figura 80 *a* ne-a arătat că atunci cînd avem de-a face cu un obiect plat, în cazul nostru un dreptunghi de carton, există o singură proiecție atît de asemănătoare conceptului vizual al respectivului obiect încît cele două pot fi considerate identice, și anume proiecția ortogonală, obținută atunci cînd planul obiectului intersectează raza vizuală în unghi drept. În situația respectivă obiectul și proiecția sa retiniană au aproximativ aceeași figură.

Situația este mult mai complicată în cazul obiectelor cu adevărat tridimensionale, deoarece figurile acestora nu pot fi reproduse prin nici o proiecție bidimensională. Să ne amintim că pe retină proiecția apare datorită razelor luminoase care ajung de la obiect la ochi în linie dreaptă și că, în consecință, proiecția redă doar acele zone ale obiectului a căror legătură directă cu ochii nu este împiedicată. Figura 81 arată cum se schimbă selectarea și poziția relativă

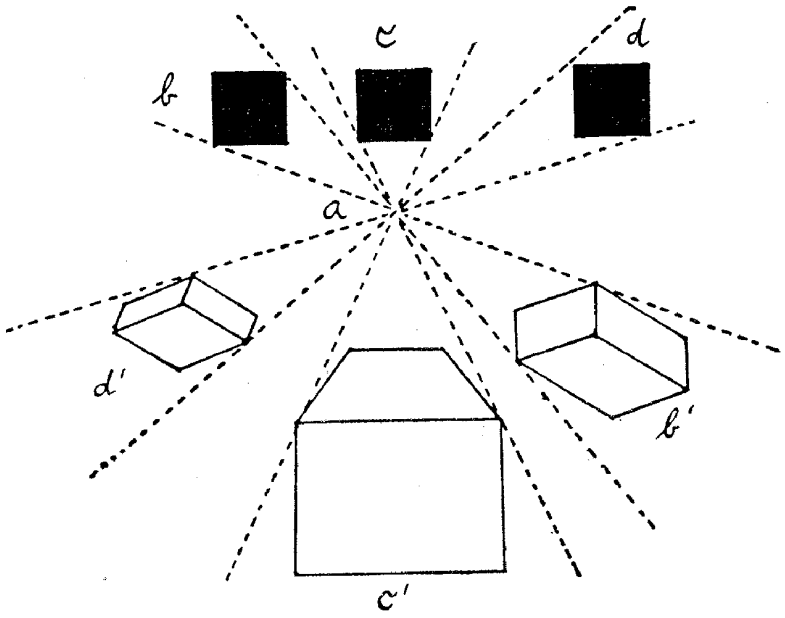


Figura 81

a acestor zone în cazul unui cub (*b*, *c*, *d*), în funcție de unghiul sub care îl vede privitorul (*a*). Proiecțiile respective sînt date, cu aproximație, în b^1, c^1 și d^1.

Și aici, proiecția schimbîndu-se, privitorul ar trebui să vadă modificîndu-se corespunzător și figura obiectului. Senzația dezagreabilă provocată de o oglindă deformată ar trebui să fie, cel mai adesea, reacția vizuală normală la majoritatea obiectelor. Aceasta însă ar stînjeni desfășurarea normală a vieții, căci obiectul fizic imuabil ar fi reprezentat printr-o imagine mereu schimbătoare. Încă o dată sîntem salvați de „constanța figurii". Se naște totuși întrebarea: ce rămîne oare constant, din moment ce un corp tridimensional nu poate fi realmente reprezentat de nici o proiecție plană?

Care este aspectul optim?

Conceptul vizual al obiectului, obținut pe baza experienței perceptuale, are trei proprietăți importante. El redă obiectul ca fiind tridimensional, cu figură constantă și nelimitat la vreun aspect proiectiv anumit. Găsim exemple în cercetările lui Francis Galton asupra imaginilor vizuale. El afirmă că „unele persoane pot, prin ceea ce se definește frecvent ca un fel de vedere tactilă, să-și reprezinte în aceeași clipă imaginea globală a unui corp solid. Mulți își pot reprezenta, aproape integral, imaginea sferică a globului terestru. Un eminent mineralog mă asigură că își poate imagina simultan toate fețele unui cristal pe care îl cunoaște bine". Exemplele furnizate de Galton ne arată ce se înțelege printr-un concept tridimensional, care nu este legat de un anumit unghi de vedere. Dacă cineva are un concept integral al unui glob sau cristal, nu predomină nici un punct specific de observare. Aceasta se întîmplă deoarece conceptul vizual al unui obiect este în general bazat pe totalitatea observațiilor făcute dintr-un număr variabil de unghiuri. Și totuși el este un concept vizual, nu o definiție verbală obținută prin abstractizare intelectuală. Cunoștințele intelectuale ajută la formarea conceptului vizual, dar numai în măsura în care ele pot fi transpuse în atribute vizuale.

Conceptele vizuale trebuie diferențiate și de așa-numitele imagini de memorie eidetică, care permit unor subiecți să proiecteze pe o suprafață goală o copie exactă a unei scene percepute anterior, bunăoară să citească detalii pe o hartă geografică ca și cum harta ar fi încă înaintea lor. Imaginile eidetice pot fi considerate vestigii fiziologice ale unor stimuli direcți. În acest sens le putem compara cu imaginile remanente, deși ele pot fi „baleiate" de ochi, ceea ce nu se întîmplă în cazul acestora din urmă. Imaginile eidetice sînt substituenți de percepte și, ca atare, materie primă pentru vederea activă; ele nu sînt alcătuiri ale minții formative, de felul conceptelor vizuale.

În sens strict, conceptul vizual al oricărui obiect cu volum poate fi reprezentat numai într-o tehnică tridimensională, cum ar fi sculptura sau arhitectura. Dacă vrem să realizăm picturi pe o suprafață plană, tot ce putem spera să obținem este o transpunere, adică o prezentare a unor elemente structurale esențiale ale conceptului vizual prin mijloace bidimensionale. Imaginile obținute astfel pot părea plate, ca desenul unui copil, sau pot avea adîncime, asemănător celor obținute prin stereoscopie sau holografie, dar în ambele situații problema va rămîne: globalitatea concepției vizuale nu poate fi reprodusă direct într-un singur plan.

Dacă privim un cap omenesc dintr-un anumit unghi ne dăm seama că orice poziție, oricît de bine aleasă, este arbitrară în două privințe: ea creează contururi acolo unde obiectul nu le are și, reprezentînd unele părți ale suprafeței, ea le exclude pe altele. Studentul care desenează după model se lovește de problema redării continuității rotunjimii. El este tentat să urmeze literal

conturul arbitrar și să producă o imagine plană în loc de una volumetrică. William Hogarth descrie elocvent această dilemă în lucrarea sa *Analiza frumosului* (Analysis of Beauty): „Dar în modul obișnuit de a privi un obiect opac, acea parte a suprafeței acestuia care se află în fața ochiului tinde să ocupe numai ea mintea, pe cînd cea opusă, ba chiar toate celelalte părți, sînt omise în clipa respectivă; iar cea mai mică încercare de a investiga orice altă parte a obiectului alterează prima noastră imagine, din cauza lipsei unei legături între cele două imagini, legătură pe care cunoașterea completă a întregului ne-ar fi furnizat-o în chip firesc dacă l-am fi examinat de la început în modul acesta".

Cît de arbitrar determină un unghi de vedere porțiunile vizibile din imaginea proiectivă rezultă limpede atunci cînd aflăm necazurile pe care „problema suprafeței ascunse" le creează specialiștilor în calcule grafice pe ordinator. Imaginea unui model „scheletic" a unui corp solid poate fi rotită și deformată de ordinator cu relativă ușurință. Dacă corpul transparent este prezentat într-o anumită poziție, ordinatorul o poate arăta de la spate sau de sus, economisind astfel multă muncă arhitecților moderni. Dar atunci cînd trebuie simulat aspectul real al unui corp opac sub un anumit unghi de vedere, nu mai este suficient să se opereze numai cu proprietățile corpului respectiv. Efectele arbitrare sînt totdeauna greu de calculat. Ordinatorul trebuie să determine interacțiunea dintre sistemul spațial al obiectului și sistemul proiectiv ce i s-a impus — o operație costisitoare, care necesită mult timp.

Acceptînd ideea de a reduce un volum la unul din aspectele sale, trebuie să decidem ce unghi de vedere trebuie ales pentru scopul nostru. În cazul anumitor obiecte, toate aspectele sînt la fel, sau aproape la fel de bune — de pildă, la o sferă sau la o piatră de formă neregulată. De obicei însă există anumite distincții. La un cub predomină proiecția ortogonală a oricăreia dintre fețe. De fapt, proiecțiile oblice ale feței sînt văzute ca simple devieri de la cea pătrată. Această distincție se bazează pe legea simplității. Proiecțiile dominante sînt cele care produc configurații cu cea mai simplă figură.

Sînt oare imaginile cele mai simple și perceptual preferate optime pentru a transmite conceptul vizual al unui obiect tridimensional? Desigur, unele sînt. Conceptele vizuale ale multor obiecte se caracterizează prin simetrii structurale care ne sînt evidențiate cel mai direct de anumite aspecte ale obiectului. Astfel o vedere perpendiculară din față a unui trup omenesc prezintă această trăsătură izbitoare. Dar o față laterală nedeformată a unui cub poate fi arătată doar cu prețul ascunderii tuturor celorlalte. Sau să luăm fig. 82. Avem aici, desigur, cea mai simplă reprezentare posibilă a unui mexican cu sombrero pe cap. Și totuși o asemenea vedere nu poate fi decît un fel de glumă, rezultînd tocmai din contradicția dintre caracterul absolut corect al reprezentării și inacceptabilitatea ei vădită. Imaginea este neîndoielnic fidelă — o imagine similară poate fi obținută fotografic de la etajul III al unui hotel — dar în majoritatea cazurilor ea este nesatisfăcătoare, neajutîndu-ne să distingem un mexican de o piatră de

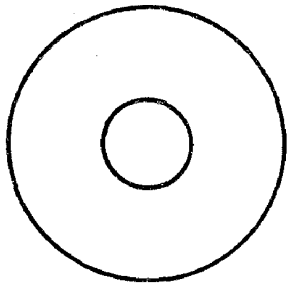


Figura 82

moară sau de o şaibă. Scheletul structural al figurii 82 este prea slab legat de structura conceptului vizual ce urmează a fi transmis; mai mult, el creează o serie de asociaţii eronate.

Acest exemplu ne aminteşte că, pentru un anumit scop, desenatorul poate alege intenţionat un aspect care în loc să informeze, ascunde şi amăgeşte. În stadiile de început ale reprezentării picturale asemenea disimulări erau evitate. Se urmărea obţinerea imaginii celei mai clare şi mai directe, la fel ca în cazul ilustraţiilor menite să transmită cunoştinţe. La un nivel superior de rafinament, se admit vederi din spate, capete înclinate etc., pentru modul în care acestea îmbogăţesc concepţia spaţială.

Sarcina elementară de a reda pe o suprafaţă proprietăţile principale ale figurii unui obiect nu este de loc uşoară. Portretul unei persoane trebuie făcut din faţă sau din profil? J. K. Chersterton vorbeşte despre „una dintre acele femei pe care totdeauna ni le imaginăm din profil, ca un tăiş ascuţit de armă". În cazierele poliţieneşti se includ ambele poziţii, la fel procedîndu-se şi în studiile antropometrice, căci adesea una din ele poate conţine caracteristici importante care nu apar în cealaltă. Alberto Giacometti a spus cîndva în glumă unui om căruia îi picta portretul: „Din faţă, mergi la puşcărie, iar din profil, la balamuc". O complicaţie suplimentară apare atunci cînd unele părţi ale obiectului se prezintă cel mai bine dintr-un unghi de vedere, iar altele din altul. Figura tipică a unui taur ne este redată de aspectul lateral, care, totuşi, ascunde configuraţia caracteristică, de liră, a coarnelor. Aripile întinse ale vulturului în zbor nu se văd din profil. Unghiul ce trebuie ales pentru a identifica corpul şi piciorul unui pahar de vin distruge circularitatea acestor elemente. Problemele se înmulţesc în cazul combinaţiilor de obiecte: cum putem oare introduce în acelaşi tablou un eleşteu, al cărui contur se vede nedeformat numai de la înălţimea zborului păsărilor, şi nişte arbori, a căror figură tipică apare în profil?

Să luăm un obiect aparent simplu, un scaun (figura 83). Vederea de sus (*a*) respectă forma tăbliei. Vederea frontală (*b*) arată figura spetezei şi relaţia ei simetrică cu picioarele din faţă. Vederea laterală (*c*) ascunde aproape tot, dar

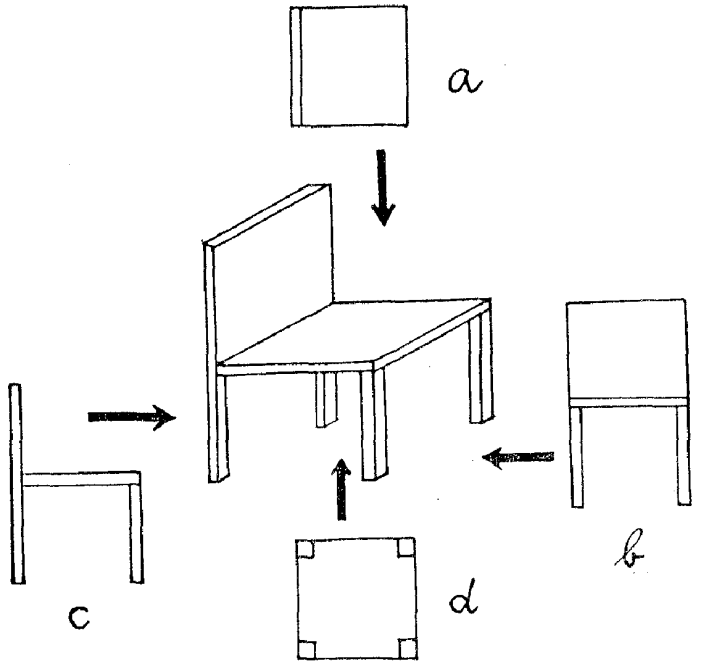


Figura 83

redă importanta dispunere dreptunghiulară a spetezei, tăbliei şi picioarelor mai clar decît orice altă vedere. În fine, vederea de jos (*d*) este singura care ne dezvăluie dispunerea simetrică a celor patru picioare prinse de colţurile tăbliei pătrate. Toate aceste informaţii ne sînt indispensabile, şi ele contribuie la conceptul vizual normal al obiectului. Cum pot fi ele redate într-o singură imagine? Dificultatea este foarte grăitor demonstrată de desenele din figura 84, care se bazează pe constatările lui Georg Kerschensteiner. Aceste desene prezintă schematic tipuri de soluţii găsite de copii de vîrstă şcolară cărora li s-a propus să reproducă din memorie „o imagine tridimensională a unui scaun desenat în perspectivă corectă".

Metoda egipteană

O soluţie a problemei este cel mai bine ilustrată de picturile şi reliefurile murale ale egiptenilor, ca şi de desenele copiilor. Ea constă în a alege pentru fiecare parte a unui obiect sau a unei combinaţii de obiecte acel aspect care se pretează optim scopului pictural. Imaginile obţinute astfel erau înainte vreme condamnate, sau cel mult tolerate, ca producţii inferioare ale unor oameni incapabili să realizeze ceva mai bun şi care desenau ceea ce ştiau, nu ceea ce vedeau.

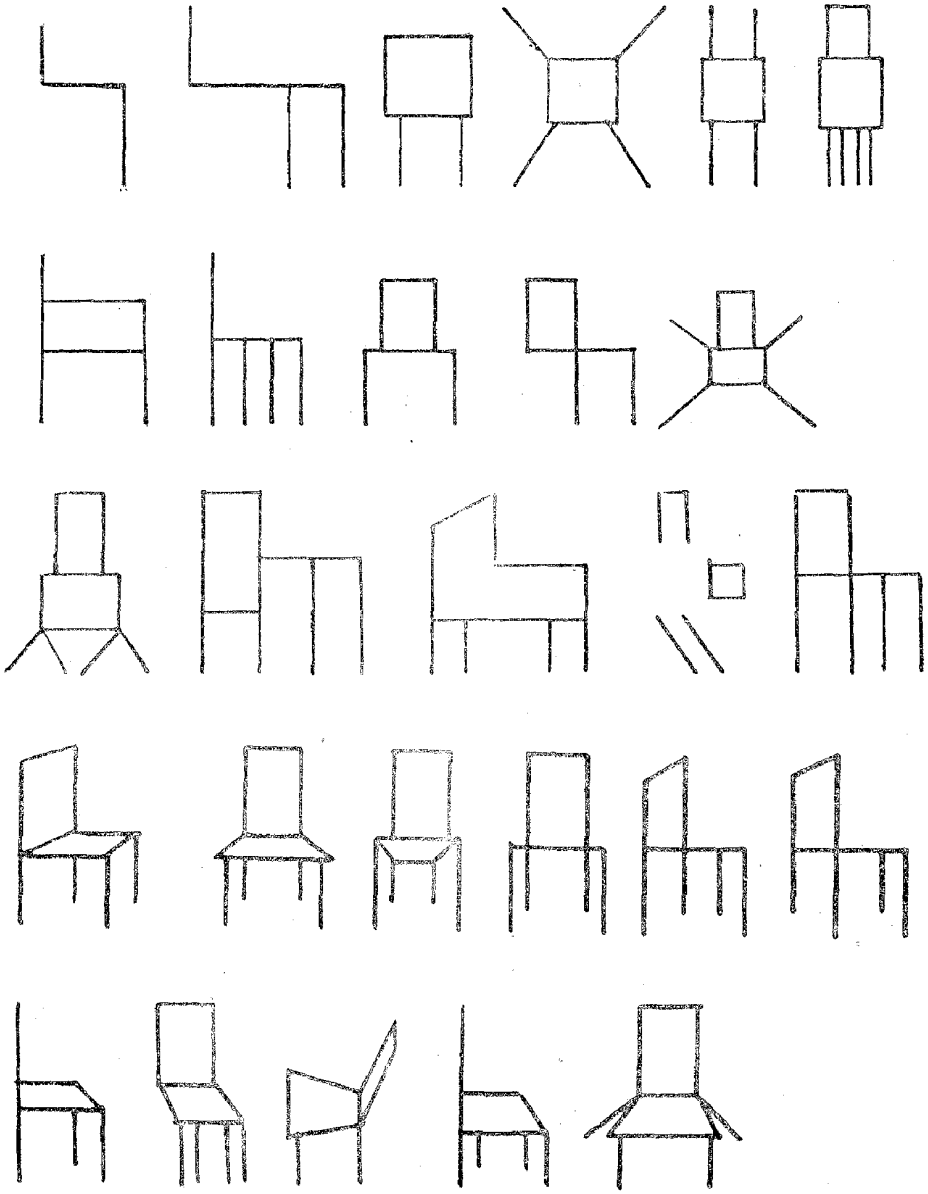


Figura 84

În 1867, Ernst Mach, într-o conferință de popularizare pe tema „De ce are omul doi ochi?", observa că principiul folosit de egipteni ar putea fi descris cel mai bine afirmînd că figurile lor sînt presate în planul desenului la fel ca plantele dintr-un ierbar. Doar atunci cînd artiști din secolul nostru au adoptat metode similare, teoreticienii au început să înțeleagă, cu ezitări, că devierile de la proiecția corectă nu se datoresc strîmbării sau turtirii unui obiect fidel perceput, ci sînt echivalenți liber inventați într-un mediu bidimensional ai figurii observate.

Despre egipteni, ca și despre babiloneni, vechii greci și etrusci, care foloseau un stil de reprezentare asemănător, se credea de regulă că au evitat racursiul din cauza dificultății lui. Argumentul a fost respins de Heinrich Schäfer, care a arătat că mai multe vederi laterale ale umărului omenesc apar încă din epoca dinastiei a VI-a, deși ele au rămas o excepție în întreaga istorie a artei egiptene. Schäfer citează două exemple de reliefuri reprezentînd muncitori care dăltuiesc sau transportă o statuie de piatră; umerii oamenilor vii sînt redați în mod convențional, din față, dar statuia este în vedere laterală, „corectă" perspectival (fig. 85). Astfel, pentru a exprima rigiditatea lipsită de viață, egip-

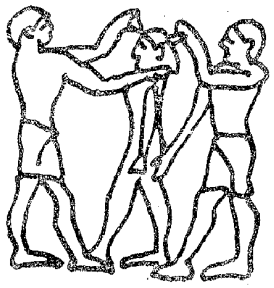


Figura 85

tenii recurgeau la un procedeu care, după părerea majorității profesorilor de artă din secolul al XIX-lea, crea un efect mult mai asemănător realității vii. Schäfer relevă mai departe că, atunci cînd se sculpta un sfinx, elevațiile erau marcate pe laturile blocului dreptunghiular de piatră încă din anul 1500 î.e.n. Desigur, pentru aceste elevații era nevoie de desen proiectiv.

Este limpede așadar că egiptenii foloseau metoda proiecției ortogonale nu pentru că n-ar fi avut altă alegere, ci pentru că o preferau. Această metodă le permitea să păstreze simetria caracteristică a pieptului și umerilor, ca și vederea frontală a ochiului în fețele redate din profil.

Reprezentarea picturală se bazează pe conceptul vizual al întregului obiect tridimensional. Metoda copierii unui obiect sau a unei combinații de obiecte

dintr-un punct de observare fix — în fond, tehnica aparatului fotografic — nu este mai adecvată conceptului decît metoda egipteană. Desenul sau pictura direct după model constituie un fenomen foarte rar în istoria artelor. Chiar și în acea epocă a artei occidentale care a început cu Renașterea italiană, lucrul după model se limitează adesea la schițe preliminare și nu duce neapărat la o proiecție mecanic fidelă. Dacă personajele din arta egipteană par „nefirești" privitorului modern, aceasta nu se întîmplă pentru că egiptenii n-ar fi știut să prezinte corpul omenesc așa cum el „este realmente", ci pentru că privitorul judecă arta lor după normele unei tehnici diferite. Odată eliberat de această prejudecată deformată, el va constata că e foarte greu să perceapă produsele „metodei egiptene" ca fiind greșite.

Privitorului i se cere mult mai mult decît toleranță luminată pentru o metodă care a fost „depășită prin descoperirea perspectivei corecte". El trebuie să-și dea seama că există diferite soluții ale problemei de a reprezenta obiecte tridimensionale într-un plan bidimensional. Fiecare metodă își are calitățile și lipsurile ei, iar alegerea depinde de cerințele vizuale și filozofice ale epocii și locului. Totul este o chestiune de stil. Comparați, vă rog, figurile 86 și 87. Figura 87 este calchiată după un tablou de Oskar Schlemmer. Realizată în aproximativă concordanță cu regulile perspectivei centrale, ea corespunde în această

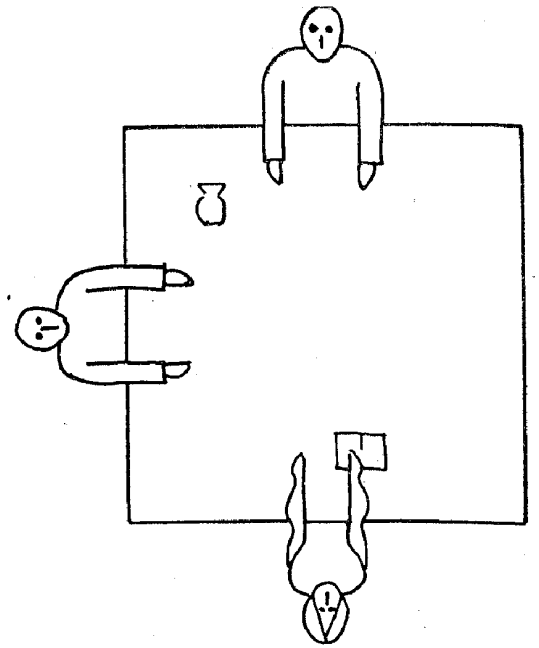


Figura 86

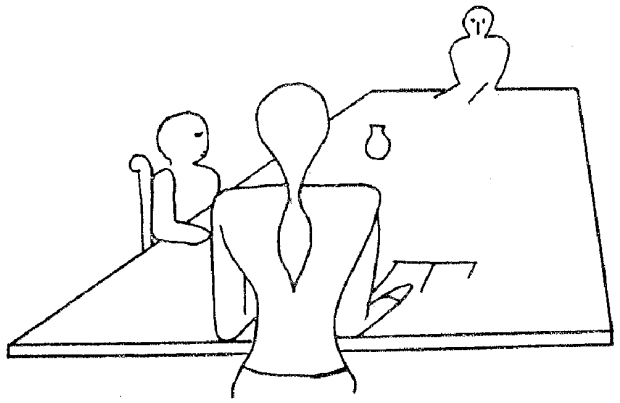


Figura 87

privință cu ceea ce ar înregistra aparatul fotografic dacă scena ar fi luată dintr-un punct de perspectivă anumit. În acest sens, pictura este foarte realistă.

Un adept al metodei realiste tradiționale ar respinge figura 86, care arată schematic cum s-ar putea reda o scenă similară în desenele copiilor și în formele timpurii de artă. El ar sublinia că masa este verticală și nu orizontală, că personajele din diferite planuri sînt de mărime egală și că un personaj este calculat lateral, iar altul stă cu capul în jos. Pe de altă parte, un susținător al acestei metode de început ar respinge fig. 87, obiectînd contra reprezentării unei mese dreptunghiulare în forma unui trapez neregulat. El ar arăta că cele trei personaje, obiectiv de mărime egală, variază foarte mult ca dimensiuni în pictură. Deși toate trei se află în același raport cu masa, unul este prezentat frontal, al doilea în profil, iar al treilea din spate. Două din personaje sînt intersectate de masă, iar al treilea acoperă o mare parte a tăbliei cu corpul său și este contiguă cu vecinul, care, totuși, șade la o anumită distanță. Nimic n-ar putea fi mai puțin realist decît o asemenea imagine caraghios deformată.

„Naivul" nostru nu va aprecia faptul că prin deformarea dimensiunilor și a figurii se obține un puternic efect de adîncime, sau că proiecția permite interpretarea scenei dintr-un anumit punct de observare în spațiu. Și nici nu va admite că modificarea unghiurilor, formelor și mărimilor creează o variantă interesantă și atrăgătoare a situației de fapt. Dimpotrivă, el va spune celui care recurge la deformarea perspectivală că, din păcate, și-a pierdut toată sensibilitatea naturală la acele cerințe ale tehnicii bidimensionale pe care o avea în copilărie.

Cerința aparent modestă ca o pictură să repete scheletul structural al unui concept vizual are, s-ar părea, consecințe nebănuite. „Naivul" satisface literal această cerință, reproducînd cu fidelitate formele, simetria, amplasarea.

Este adevărat că desenul deformat perspectival al unui pătrat apare ca pătrat nu numai occidentalului adult, dar și copilului său, ca și unui „primitiv", cu condiția ca desenul perspectival să fie privit drept obiectul real, nu o decorație superficială. Schäfer citează cazul unui artist care schița o casă țărănească sub privirile proprietarului. În timp ce pictorul trasa liniile oblice cerute de perspectivă, țăranul protesta: „De ce faci acoperișul așa de strîmb? Casa mea este foarte dreaptă!" Văzînd însă tabloul terminat, țăranul a admis cu surprindere: „Pictura este o îndeletnicire ciudată! Acum e într-adevăr casa mea, chiar așa arată!"

Caracterul surprinzător al reprezentării perspectivale constă în aceea că ea face lucrurile să pară corecte, deformîndu-le. Există o diferență importantă între cele două procedee discutate aici. Primitivul sau copilul echivalează imaginea pătrată pe care o vede în realitate cu pătratul real din pictură — o metodă care sporește mult impactul direct al figurii. Aceasta este astfel redată încît într-adevăr constituie ceea ce sugerează. Deformarea perspectivală, desigur, se compensează în procesul percepției prin „constanța" mărimii și figurii, dar această metodă are un caracter indirect care îi reduce forța. Configurația de stimuli deformată, dînd naștere experienței, influențează perceptul, chiar dacă privitorul nu își dă seama de aceasta și nu poate s-o înțeleagă sau s-o copieze. Constatarea este deosebit de valabilă pentru imaginile plane — chiar și pentru cele mai „veridice" dintre ele — deoarece efectul de adîncime este diminuat și, ca atare, constanța figurii este incompletă.

Forța oricărei reprezentări vizuale rezultă mai ales din proprietățile specifice ale mediului de reprezentare și doar secundar din ceea ce sugerează aceste proprietăți în mod indirect. Astfel soluția cea mai fidelă și cea mai eficace este să se reprezinte calitatea de pătrat printr-un pătrat. Fără îndoială, renunțînd la acest caracter direct, arta apuseană a suferit o pierdere însemnată. Ea a făcut aceasta în favoarea noilor virtuți ale realismului și expresiei, mai importante pentru cei care au creat arta perspectivală decît calitățile la care trebuise ca ei să renunțe.

Racursiul

În cadrul ambelor metode, egipteană și occidentală, corpuri complete sînt reprezentate de aspecte bidimensionale. Fie ea dreptunghiulară sau deformată perspectival, tăblia mesei reprezintă întreaga masă. Pentru a îndeplini această funcție, un aspect trebuie să satisfacă două condiții. El trebuie să arate că în sine nu constituie obiectul complet, ci doar o parte a lui, iar structura întregului pe care îl sugerează trebuie să fie cea corectă. Cînd privim un cub sub aspect frontal, nu găsim nimic în pătratul perceput care să ne indice că intră în alcătuirea unui corp cubic. Din acest motiv el poate fi nesatisfăcător ca proiecție, deși acceptabil ca echivalent pictural.

Conform unei reguli a percepției — din nou o aplicație a principiului simplității — figura aspectului perceput, adică proiecția, este acceptată spontan

ca întruchipînd structura întregului obiect. Dacă ni se arată un pătrat plan, noi îl vedem ca unul din aspectele unei tăblii plane. La fel se poate spune despre un disc, pe care îl vedem ca parte a unei tăblii circulare. Dacă obiectul circular este curbat însă, bunăoară prin umbrire, atunci îl vedem ca făcînd parte dintr-o sferă, ceea ce se poate dovedi înșelător, căci obiectul curbat poate reprezenta partea de jos a unui bec. Chiar și așa, percepția completează întregul în mod automat potrivit formei celei mai simple compatibilă cu proiecția percepută.

Această tendință perceptuală dă adesea rezultate satisfăcătoare. O sferă este în realitate ceea ce ne-o prezintă a fi oricare dintre aspectele ei. Într-o anumită măsură afirmația este valabilă și pentru corpul omenesc. Volumul întreg confirmă în linii mari ceea ne ce sugerează vederea frontală. Nu apar surprize majore cînd corpul se întoarce și nimic esențial nu este ascuns. Între anumite limite clare, figura proiecției încorporează legea întregului.

Cele de mai sus își pierd valabilitatea în cazul desenului cu mexicanul (fig. 82), unde legea completării ne sugera un obiect în formă de disc. Același lucru se întîmplă și în cazul vederii frontale directe a unui cal (figura 88), luată

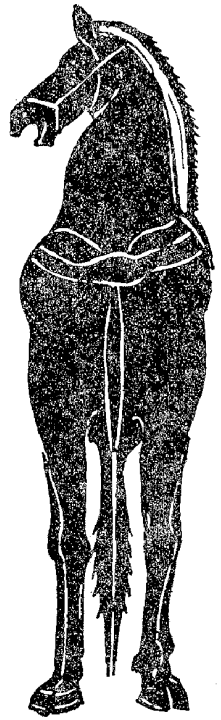


Figura 88

de pe un vas grecesc. Cunoștințele noastre ne pot spune că acesta este un cal, dar dovezile perceptuale contrare anulează — și totdeauna trebuie să anuleze — asemenea cunoștințe, spunîndu-ne că avem de a face cu o făptură în formă de pinguin, cu o combinație monstruoasă de cal și om. Vederi frontale atipice de acest fel sînt riscante sub raport artistic, deși uneori ele sînt preferate tocmai din acest motiv.

Termenul de „racursi" poate fi folosit în trei moduri diferite: 1) El poate însemna că proiecția obiectului nu este ortogonală, în sensul că partea vizibilă nu apare în întreaga ei mărime, ci contractată proiectiv. În acest sens, o vedere frontală directă a corpului omenesc nu e considerată a fi în racursi. 2) Chiar dacă partea vizibilă o obiectului este redată în întreaga mărime, putem califica o imagine ca abreviată perspectival atunci cînd ea nu oferă o vedere caracteristică a întregului. În acest sens mexicanul și calul grecesc sînt racursiuri, dar nu în înțelesul cu adevărat perceptual și pictural. Numai cunoștințele noastre despre felul cum arată obiectele ne fac să considerăm aceste vederi ortogonale ca devieri de la un model de figură diferită. Ochiul nu sesizează aceasta. 3) Sub raport geometric, orice proiecție implică un racursi, căci toate acele părți ale corpului care nu sînt paralele cu planul proiecției își modifică proporțiile ori dispar în parte sau total. Delacroix notează în jurnalul său că racursiul este prezent peste tot, chiar și în cazul unui corp omenesc vertical, cu brațele atîrnîndu-i în jos. „Arta racursiurilor sau a perspectivei și desenul înseamnă unul și același lucru. Unele școli le-au evitat, crezînd cu adevărat că nu recurg la ele, pentru că nu erau atît de evidente. Dar la un cap din profil, ochiul, fruntea etc. sînt în racursiu; la fel stau lucrurile și cu restul."*

Contracția proiectivă implică totdeauna o poziție oblică în spațiu. Acea parte a obiectului pe care Max Wertheimer o numea „Dingfront", fațadă, este văzută întoarsă, iar proiecția respectivă ne apare ca deviere de la această „fațadă". Oblicitatea oferă dovezi vizuale că părți diferite ale obiectului sînt la distanțe diferite de privitor. Totodată ea conservă percepția directă a configurației structurale de la care deviază proiecția. Racursiul unei fețe, creat prin întoarcere într-o poziție oblică, nu e perceput ca o configurație în sine, ci ca o simplă deviere de la simetria frontală. Într-un profil direct nu rămîne nimic din această simetrie, motiv pentru care profilul nu este de regulă considerat ca racursi. Profilul își are structura sa proprie.

Pare așadar cel mai potrivit să numim o configurație racursi atunci cînd o percepem ca deviere de la o alta, mai simplă structural, din care se naște printr-o schimbare a orientării pe dimensiunea adîncime. Nu toate contracțiile proiective reușesc să indice clar configurația structurală de la care deviază. Apar aici mai multe probleme de ordin perceptual, dintre care voi menționa numai cîteva. Dacă, de exemplu, configurația proiectivă are o formă simplă,

* E. DELACROIX, *Jurnal*, trad. I. Mavrodin, Ed. Meridiane, 1977

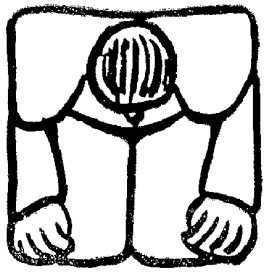


Figura 89

această simplitate tinde să-i stînjenească funcția, deoarece cu cît este mai simplă forma unei imagini bidimensionale cu atît mai mult se va împotrivi perceperii tridimensionale, tinzînd să apară plană. Este greu să vedem într-un cerc racursiul unei elipse, sau într-un pătrat pe cel al unui dreptunghi. În fig. 89, vederea de sus a unui om șezînd este abreviată perspectival într-o proiecție de formă pătrată. Datorită acestui caracter pătrat, imaginea are o mare stabilitate în plan și rezistă descompunerii într-un obiect tridimensional. Condițiile subdivizării figurilor plane se aplică și celei de-a treia dimensiuni.

Contracțiile pe axele de simetrie trebuie mînuite cu prudență. O față văzută de jos (fig. 90) prezintă deformări mult mai frapante decît în cazul unei vederi oblice, laterale. Aceasta se datorește faptului că vederea simetrică pare „înghețată" și mult mai stabilă în sine. Vederea laterală asimetrică sugerează clar aspectul frontal „normal" de la care deviază, pe cînd vederea frontală în racursi are tendința primejdioasă de a arăta ca un fel de creatură turtită. Același lucru se poate spune și despre vederile simetrice „din zborul păsării" și „din perspectiva broaștei" ale unor corpuri întregi. Astfel de vederi „anormale" sînt rare în artă, și în cea mai vestită dintre ele — tabloul lui Mantegna reprezentîndu-l pe Hristos mort — efectul osificant al simetriei este atenuat de înclinarea laterală a capului și picioarelor.

O altă problemă se ivește frecvent la abrevierea perspectivală a formelor încovoiate spre interior, unde continuitatea corpului este înlocuită în proiecție printr-o serie de unități discontinue suprapuse. Eliminarea părților ascunse plus trecerea de la continuitate la discontinuitate influențează puternic conceptul vizual respectiv. În fig. 91 *b*, reprodusă după un desen al lui Picasso (ca și cea alăturată) avem un contur neîntrerupt de la fesa stîngă pînă la laba piciorului. Același contur este întrerupt în figura 91 *a*. Mai asemănător unei fugi decît unei melodii liniare, desenul prezintă o succesiune de suprapuneri, ținute laolaltă prin dibăcia artistului, astfel încît în ciuda „salturilor" locale, ochiul sudează părțile într-un întreg coerent. În desenele de proastă calitate, unitatea imaginii se rupe tocmai la aceste linii de sudură. Exemple extreme de asemenea discontinui-

Figura 90
FERNAND LÉGER, *din* Baletul mecanic, *1924.*

Figura 91 a

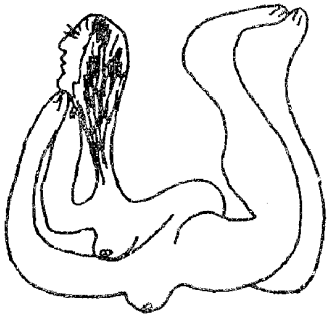


Figura 91 b

tate riscantă putem găsi la pumnii ce se întind din pictură spre privitor şi care adesea par total desprinşi de braţele respective, ca şi în vederile din spate ale unor cai, care prezintă crupa interceptînd grumazul. Aici, comprehensibilitatea vizuală se apropie de limită. Unui sculptor, obişnuit cu continuitatea suprafeţelor sale tridimensionale, aceste dezmembrări proiective îi pot displăcea. Ernst Barlach scrie: „Nu redau ceea ce văd eu însumi, sau aşa cum văd din punctul acesta ori acela, ci ceea ce *există*, realul şi veridicul, pe care trebuie să îl extrag din ceea ce văd în faţa mea. Prefer acest fel de reprezentare desenului, deoarece el elimină orice artificialitate. Sculptura, cred eu, este o artă sănătoasă, o artă liberă, neafectată de asemenea rele necesare ca perspectiva, racursiuri şi alte artificialităţi."

Suprapunerea

În ciuda acrobaţiilor vizuale pe care le implică, suprapunerea nu poate fi evitată din moment ce pretutindeni obiectele şi părţi ale obiectelor îşi obstruează reciproc accesul la raza vizuală. Într-adevăr, atunci cînd raporturile dintre forme în compoziţiile picturale depăşesc simpla înşiruire de unităţi coordonate, se naşte o mare satisfacţie vizuală din interferenţele şi juxtapunerile paradoxale produse de eşalonarea obiectelor în spaţiu.

Una din cerinţele unei percepţii mulţumitoare a suprapunerii este ca unităţile care din cauza proiecţiei sînt contigue în acelaşi plan să fie văzute ca: a) separate între ele şi b) ţinînd de planuri diferite. Cele două desene din fig. 92, reproduse tot din Picasso, arată că suprapunerea se percepe atunci cînd forma frontală — în cazul de faţă, sînul — o face pe cealaltă, braţul, vădit incompletă (*a*). În *b*, dimpotrivă, ambele elemente — braţul şi sînul — sînt complete, nu

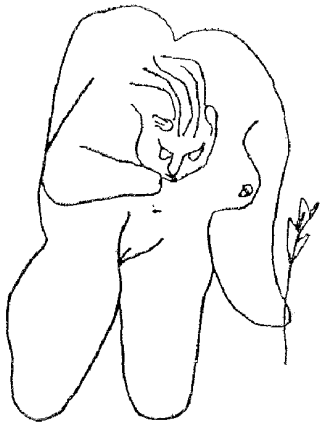


Figura 92 a

Figura 92 b

se stînjenesc reciproc și, ca atare, se percep ca plasate ambiguu unul lîngă altul și nu unul în spatele celuilalt. Voi discuta problemele mai specifice ale „figurii și fondului" în capitolul V.

Dacă unitățile ce se suprapun alcătuiesc o figură deosebit de simplă, ele tind să fie văzute ca unul și același obiect. Astfel, în fig. 93 umărul și brațul

Figura 93

femeii pot fi considerate ca aparținînd bărbatului — interpretarea eronată fiind întărită de faptul că simetria simplă rezultată se acordă și ea cu conceptul vizual elementar al unui trup omenesc.

Cum în fiecare caz de suprapunere o unitate este parțial acoperită de alta, unitatea „ciuntită" trebuie nu numai să apară incompletă, ci să sugereze tipul corect de completare. Dacă membrele sînt intersectate la încheieturi (umeri, coate, genunchi) de ramă sau de alte obstacole, rezultatul va fi o amputație vizuală și nu o suprapunere, deoarece „ciotul" arată complet în sine. La fel, dacă direcția secțiunii este într-un raport simplu cu structura unității vizibile, fragmentul va prezenta, mai probabil, o completitudine anorganică. Vedeți, de pildă, în *Judecata de apoi* a lui Michelangelo, celebra imagine a damnatului (fig. 94),

Figura 94

al cărui chip este divizat de-a lungul axei sagitale de către mînă, care împiedică ochiul să vadă ororile din fața lui, pe cînd celălalt ochi domină jumătatea vizibilă a feței ca un lucru monstruos cu figură proprie. Intersectările oblice tind să evite asemenea efecte. Dacă marginea unei imagini intersectează un personaj pictorul sau fotograful evită în general efectul de ciot sau de tors amputat, plasînd secțiunea astfel încît figura să fie văzută ca prelungindu-se dincolo de margine.

Aceste reguli nu sînt de loc limitate la imaginile obiectelor cunoscute din natură, cum ar fi corpurile animalelor sau oamenilor. Un segment de disc va apărea sau nu ca o parte dintr-o formă circulară în funcție de faptul dacă curbura la punctele de întrerupere sugerează o prelungire spre exterior sau o întoarcere interioară spre închidere. Nu cunoștințele noastre anatomice, ci natura figurilor în care apare corpul determină dacă vom percepe un obiect organic ca transformat, mutilat sau complet.

Ce avantaj prezintă suprapunerea?

Cel mai simplu tip de reprezentare vizuală găsit, de pildă, în desenele copiilor mici și ale artiștilor din mezolitic, ca și în ideograma chineză pentru „om" (figura 95), seamănă mult ca structură cu imaginile-normă pe care ni le

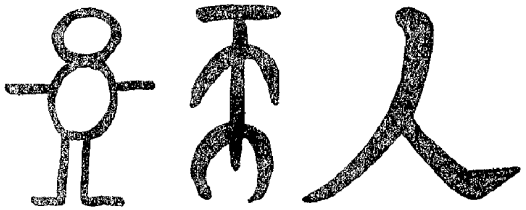


Figura 95

creăm în minte. Aceste imagini-normă servesc drept „note fundamentale" pentru suprapuneri, care deviază de la bază în două moduri. Întîi, aranjamentul-normă, care prezintă o organizare accesibilă a tuturor membrelor în corelațiile lor tipice, face loc unor intersectări complicate imediat ce artistul încearcă să redea acțiuni ca munca, gesticulația, șederea, urcarea, căderea. Această transformare este inevitabilă ori de cîte ori artistul vrea să prezinte mai mult decît simpla existență nemodificată. În al doilea rînd, corpul suferă anumite schimbări rezultînd din proiecție. Tocmai acest fel de transformare cere justificări mai amănunțite.

Dacă comparăm fig. 96 *a* cu desenul din *b*, reprezentînd două rațe ce merg una în spatele celeilalte fără a se suprapune, ne dăm seama că paralelismul

Figura 96

celor două păsări, care transmite ochiului asocierea dintre ele, este mai marcat cînd se produce în cadrul unei singure unităţi vizuale. În mod similar, în fig. 97 contrastul dintre corpul vertical şi braţul oblic se impune mai categoric atunci cînd cele două direcţii se intersectează într-o singură unitate (*a*), în loc să se desfăşoare într-o succesiune laterală mai slab legată (*b*). În muzică, efectul armoniei sau al lipsei de armonie este de asemenea mai intens atunci cînd combinăm cîteva note într-un acord în loc să le executăm succesiv. Suprapunerea intensifică raportul formal, concentrîndu-l într-o configuraţie mai strîns integrată. Legătura este mai puternică şi, de asemenea, mai dinamică. Ea reprezintă asocierea ca interferenţă prin modificarea reciprocă a figurii.

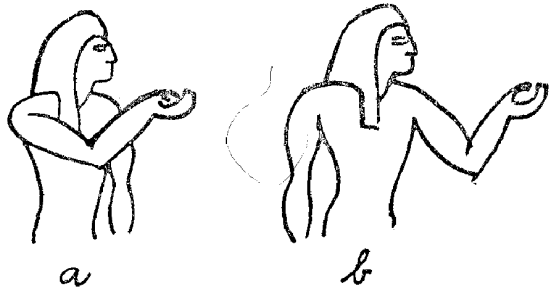


Figura 97

În sens strict, interferenţa produsă de suprapunere nu este reciprocă. O unitate se va afla totdeauna deasupra, nealterată, încălcînd caracterul integral al celeilalte. În fig. 98 efectul este relativ unilateral. Sethos se află în faţă, complet, pe cînd Isis, care oferă maiestăţii sale reazemul divin, suferă toate neajunsurile rolului de scaun. Astfel, suprapunerea ierarhizează, creînd o distincţie între unităţile dominante şi cele subordonate. Scara importanţei duce pe lungimea a două sau mai multe trepte, de la planul prim spre fundal.

Relaţia este totuşi unilaterală numai în exemplul dat. Într-un ansamblu complex, raportul dominanţă-subordonare dintr-un anumit punct poate fi contracarat prin răsturnarea lui în altul, astfel încît fiecare partener să ne apară

Figura 98

Figura 99

atît în postură activă, cît şi în postură pasivă. Comparînd figura 98 cu schema compoziţională a unei picturi de Rubens (fig. 99) vom avea o ilustrare a diferenţei dintre relaţiile simple, unilaterale din compoziţia egipteană şi contrapunctul baroc al elementelor ce acoperă sau sînt acoperite în tabloul lui Rubens, al cărui efect de ansamblu este o împletire complexă a celor doi îndrăgostiţi.

Suprapunerea prezintă starea de a ascunde sau de a fi ascuns într-un mod foarte expresiv. Veşmintele se văd ca acoperind sau expunînd trupul. Atunci cînd aparatul de filmat ne arată un deţinut după gratii, este foarte important pentru înţelesul scenei ca imaginea să fie luată dinăuntrul sau din afara celulei, chiar dacă situaţia spaţială obiectivă rămîne neschimbată. Dacă scena este filmată dinăuntrul celulei, noi vedem marja de libertate pe care o mai are omul în raport cu fundalul închisorii; dinafară, vedem gratiile ce îl închid vizual, traversîndu-i corpul. Alschuler şi Hattwick au constatat că acei copii mici care în picturile lor de şevalet „abstracte" suprapun o pată de culoare peste alta sînt de obicei „refulaţi" şi (dacă ei acoperă culori calde cu culori reci) „naturi pasive", spre deosebire de alţii, care preferă să le pună una lîngă alta. Admiţînd că există această corespondenţă între atitudinea personală şi expresia picturală, ar fi interesant de ştiut în ce măsură copiii îşi găseau motivarea în actul fizic de ascundere prin suprapunere şi nu în efectul vizual al rezultatului.

Suprapunerea oferă o soluție convenabilă a problemei reprezentării simetriei în raport cu un personaj din cadrul picturii. Să presupunem că un pictor vrea să înfățișeze judecata lui Paris. Cele trei zeițe vor fi prezentate ca avînd șanse egale de a fi alese; sub raport vizual, aceasta înseamnă că ele vor fi amplasate simetric față de arbitru. Este destul de simplu să realizăm o dispunere simetrică a celor trei femei pentru ochiul privitorului (fig. 100 *a*), deoarece privirea lui cade perpendicular pe plan. Acest lucru nu mai este însă posibil cu aceleași mijloace atunci cînd privitorul (Paris) este introdus în planul picturii (*b*). Cele trei zeițe nu stau simetric în fața lui: una este aproape de el, a doua — ceva mai departe, iar a treia are șansa cea mai slabă. Acest aranjament contravine temei. Pictorul poate prezenta situația în proiecție orizontală (*c*), restabilind simetria, dar așezînd stîngaci zeițele una peste alta, ca un fel de stîlp totemic. Pentru a prezenta configurația în proiecție orizontală, spațiul pictural trebuie

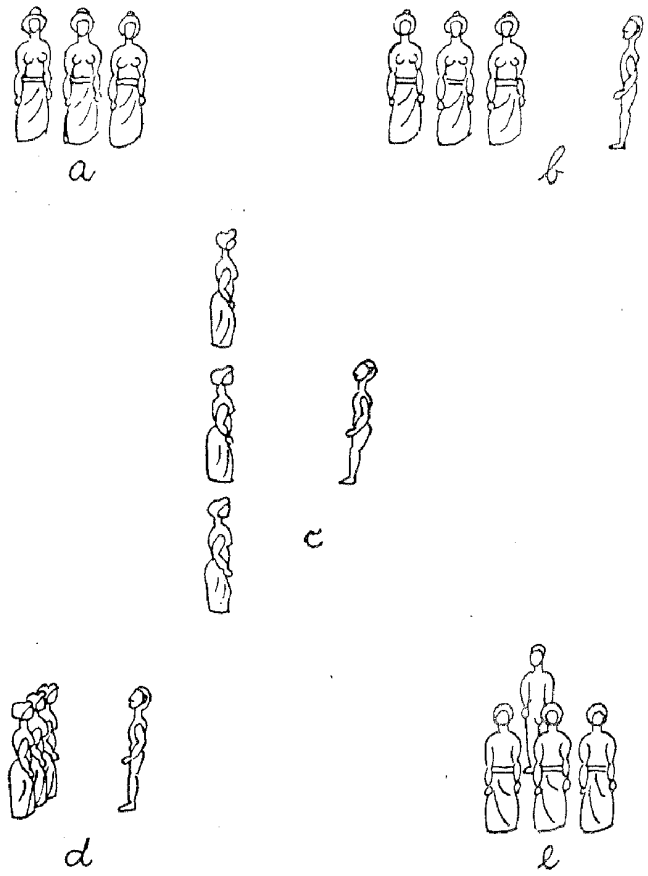


Figura 100

extins pe a treia dimensiune prin dispunere oblică, ceea ce adesea (dar nu neapărat) cere suprapunere. (*d*). Înclinația poate fi de asemenea aplicată pe verticală (*e*).

Carul de luptă și caii de pe vasele și monedele grecești constituie o altă ilustrare a aceleiași probleme. Conceptul vizual al Horațiilor și Curiaților implică două grupuri de trei, care se înfruntă simetric. Sarcina este și mai grea dacă grupul ce urmează ar fi corelat cu un alt element din pictură nu este liniar ci, bunăoară, circular. Figura lor prezintă schema compozițională al unei ilustrații de calendar din secolul al XII-lea. Sfînta Ursula, înconjurată de fecioare, este atacată de un arcaș. Numai prin suprapunere se poate depăși incongruența spațială.

Aceeași dilemă se naște din corelarea spațială a unor obiecte separate. Pictorii medievali erau chinuiți de problema modului în care să-l reprezinte pe evanghelist scriindu-și cartea. Conceptul spațial cere ca aceasta să se afle în fața scriitorului, pe cînd imaginea impune ca atît evanghelistul, cît și cartea să fie prezentați edificator într-un plan paralel cu cel al picturii.

Interacțiunea plan-adîncime

Cea de-a treia dimensiune îmbogățește posibilitățile picturale cam în felul în care, prin adăugarea altor voci la monodia unei linii melodice simple, se creează noi posibilități în muzică. Există unele paralele izbitoare în evoluția acestor două arte. În muzică, vocile sînt la început relativ independente una de alta. Cu trecerea timpului ele s-au corelat în compoziții integrate. În sfîrșit, vocile separate se contopesc în omofonia modernă (comparați figurile 186 și 187). Într-un mod relativ similar, adîncimea picturală este reprezentată la început printre benzi orizontale separate puse una peste alta. Mai tîrziu se recurge la suprapunere pentru obținerea unei eșalonări tridimensionale a planului prim, planului intermediar și fundalului, într-o corelație mai mult sau mai puțin pronunțată.

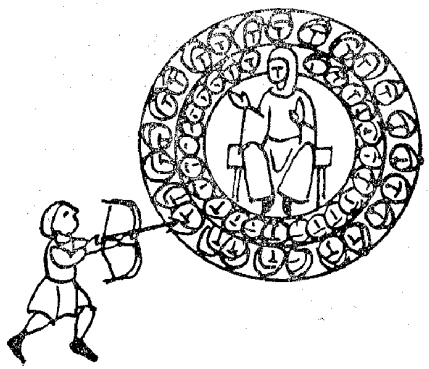


Figura 101

Și mai tîrziu, întreaga dimensiune a adîncimii se sudează într-un continuu indivizibil, conducînd din față spre spate și din spate spre față.

Atunci cînd compozițiile picturale sînt menite să ocupe un spațiu tridimensional, ele se află într-un punct de mijloc între două concepții spațiale extreme și se leagă de amîndouă. Cele două concepții implică — una, constanță nulă, iar cealaltă, constanță totală. La constanța nulă, pictura este o proiecție totală turtită într-un plan frontal; la constanță totală, ea ocupă o scenă deplin tridimensională. În practică însă, nici o pictură nu se plasează în vreuna din aceste poziții extreme. Orice tablou are spațialități intermediare, tinzînd spre o extremă sau alta potrivit stilului său, ea dobîndindu-și înțelesul tocmai din interacțiunea ambelor aspecte.

Organizarea tridimensională a *Bătătoarelor de mătase* (figura 102) cuprinde patru femei amplasate în jurul mesei într-un grup dreptunghiular, care este o variație oblică a însești formei mesei (figura 103). Trei dintre personaje sînt dis-

Figura 102
HUI TSUNG, Femei bătînd mătase, *c. 1100, Boston Museum of Fine Arts*

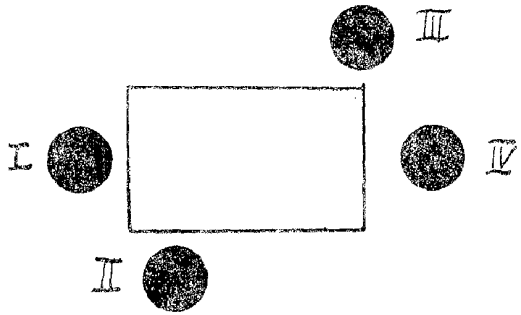


Figura 103

puse simetric una în fața alteia (II, III, IV); a patra, pregătindu-se de muncă, stă mai într-o parte. Astfel grupul celor patru este subdivizat într-un triunghi și un element exterior, femeia IV fiind factorul de legătură dintre cele două care muncesc deja și cea care se pregătește. Conexiunile dintre cele două veșminte închise și cele două deschise corespund diagonalelor grupului dreptunghiular. Cele două personaje de culoare închisă constituie limitele laterale ale grupului. Cele două de culoare deschisă joacă același rol pentru adîncime, femeia II dominînd planul prim, iar III fiind plasată în planul cel mai depărtat.

Organizarea apare mult diferită în schema proiectivă a planului pictural. Femeile nu sînt amplasate în jurul mesei. Două dintre ele o flanchează, iar dintre celelalte două una se suprapune mesei, iar cealaltă suferă un efect de suprapunere din partea mesei. Acum grupul se subdivide mai clar în două perechi, fiecare unită prin suprapunere și separată de cealaltă printr-un spațiu gol. Simetria triunghiulară a femeilor II, III și IV a dispărut, iar cea de a patra nu mai este separată. Avem în schimb un fel de secvență a celor patru faze lunare, descrescînd de la personajul care ne privește din față, prin oblicitatea femeii III, profilul personajului II și ajungînd în final la fața aproape ascunsă a personajului IV. Se stabilește astfel o legătură liniară în zigzag, care nu există în compoziția tridimensională. Acum avem două personaje exterioare (de culoare închisă) și două figuri interioare (de culoare deschisă), caracterizate printr-o oarecare simetrie laterală în jurul axei centrale formate de cele două bețe. Capetele sînt colțurile unui paralelogram plat, în care femeile I și III le domină pe celelalte două prin poziția mai înaltă a capetelor lor, II și IV suprapunîndu-se însă peste ele, dacă ținem cont de corpuri în întregime.

O bogăție de forme și înțelesuri se naște din interacțiunea celor două structuri compoziționale, care parțial se susțin și parțial se contracarează reciproc în contrapunct. Ar fi interesant să se studieze mai precis funcțiile relative ale celor două configurații. Evident, gruparea tridimensională redă totdeauna mai exact situația de fapt sau „topografică" (bunăoară, Iisus înconjurat de discipoli),

dar funcția ei expresivă sau simbolică s-ar prea putea să fie mai slabă decît cea a unei configurații proiective mai direct vizuale. Cum însă forța relativă a celor două depinde de forța efectului de adîncime în fiecare tablou, o cercetare a acestor funcții poate duce la rezultate diferite pentru stiluri diferite.

Rivalitatea aspectelor

Noi nu putem vedea decît un aspect al unui obiect tridimensional într-un anumit loc și moment. În cursul vieții și, de fapt, aproape în orice episod al experienței noastre zilnice, depășim limita impusă de proiecția vizuală, privind la lucruri din toate părțile și formîndu-ne astfel o imagine cuprinzătoare din totalitatea impresiilor parțiale. Am menționat deja dificultatea ce apare atunci cînd vrem să reprezentăm asemenea concepte vizuale globale pe o suprafață picturală.

Inevitabil, unele aspecte vor fi preferate, în detrimentul altora. Tradiția stabilită de arta Renașterii admitea o singură soluție a acestei dileme. Pictorul trebuie să aleagă aspectul cel mai potrivit scopului său și să accepte faptul că alte elemente erau ascunse, abreviate perspectival sau deformate din respectivul punct de observare. Am remarcat că formele timpurii de artă nu sînt afectate de această regulă și că ele combină nestînjenit aspectele cele mai edificatoare ale fiecărei părți a unui obiect sau a unei situații spațiale, neținînd seama de discrepanța implicită a punctelor de privire. Aceste stiluri de reprezentare sînt legate de obiect sau de situații ca atare, nu de vreunul din aspectele lor individuale.

Există totuși o regulă pe care aceste stiluri timpurii tind s-o respecte. În general ele nu utilizează mai mult de un aspect al unui obiect sau al unei părți de obiect în aceeași reprezentare, neincluzînd, de pildă, laolaltă o vedere din față și o vedere din spate ale aceluiași obiect. Încălcări ocazionale ale regulii apar însă chiar și la niveluri destul de primitive. În desenele copiilor combinații între un nas frontal și un nas din profil la aceeași față se pot ivi în stadiile de tranziție de la o formă de reprezentare la alta.

Exemple autentice de asemenea reprezentare cu dublu aspect apar pe alocuri ca invenții locale cu răspîndire limitată, adesea în scopuri decorative sau de amuzament. Indienii americani rezolvau problema prezentării simultane a vederii laterale caracteristice și a simetriei frontale a unui animal, despicîndu-i corpul în două vederi laterale. Acestea erau apoi combinate într-un întreg simetric și păstrau un contact precar între ele, fie de-a lungul liniei mediane a spinării sau capului, fie prin reunire la vîrful botului sau al cozii (fig. 104). Morin-Jean a arătat că forme similare, pe care el însă le interpretează greșit drept „monștri cu corp dublu și cu un singur cap", apar și în arta decorativă orientală, pe vasele și monedele grecești și pe capitelurile romanice. Toate aceste exemple nu sînt însă decît excepții fanteziste de la regula generală.

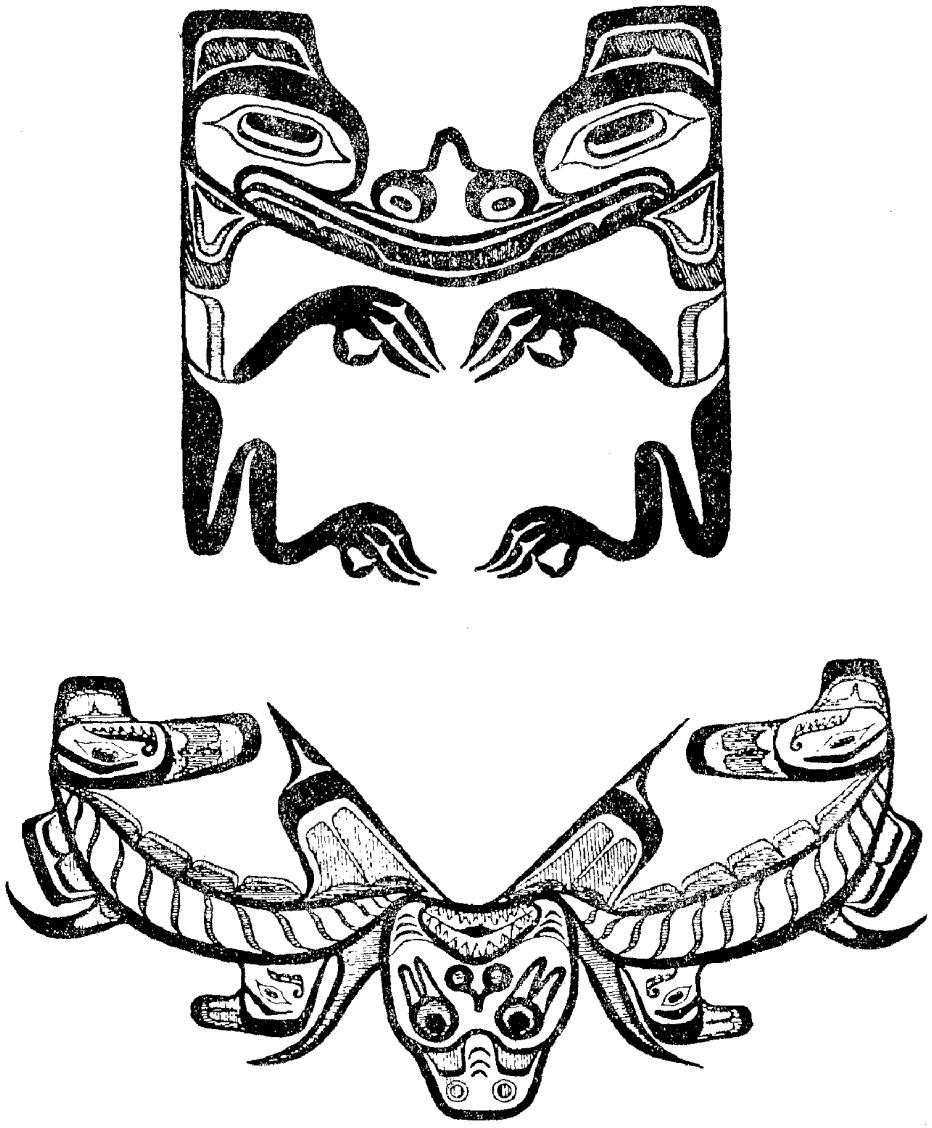


Figura 104

Unele curente moderne, mai ales cubismul, au recurs de asemenea la combinarea într-un singur tot a imaginilor obținute din diferite unghiuri, dar au făcut aceasta într-un mod substanțial diferit. Artistul modern moștenise o tradiție în cadrul căreia obiectul se identifică cu proiecția sa picturală. Corectitudinea pro-

iecției părea să garanteze validitatea imaginii. Mai tîrziu, în secolul al XIX-lea, s-a ajuns să se considere că asemenea reprezentări sînt unilaterale, subiective, întîmplătoare, ceea ce întîi a stîrnit aplauze, iar mai apoi neliniști. Deși imaginile fugare reflectau adecvat experiențele efemere și superficiale care ajunseseră să reprezinte tipic existența omului occidental, lumea reprezentată de aceste imagini a început să pară alarmant de ireală. Artiștii dezvăluiau faptul că în raporturile sale cu realitatea omul modern era sortit să nu mai prindă decît frînturi fugitive. Generațiile următoare, reacționînd la această tendință, s-au străduit să redobîndească lumea stabilă a ochiului mai ignorant și au recurs la procedeul „primitiv" de combinare a aspectelor, dar într-un mod caracteristic, modern.

În stadiile timpurii ale reprezentării, aspectele sînt totdeauna alăturate astfel încît, cu toate contradicțiile spațiale inerente, rezultă un întreg organic și edificator. Cum intenția este de a reproduce lucrurile cît mai corect, clar și complet cu putință, aspectele sînt îmbinate armonios, organic și adesea simetric. Se aleg aspectele cele mai caracteristice, în special vederi frontale și laterale; capul și gîtul sînt așezate simetric între umeri, iar un ochi frontal poate fi amplasat într-un cap redat din profil, deoarece reprezintă o realitate relativ independentă. În reprezentarea de către un copil a unui pahar cu apă (fig. 105 *a*),

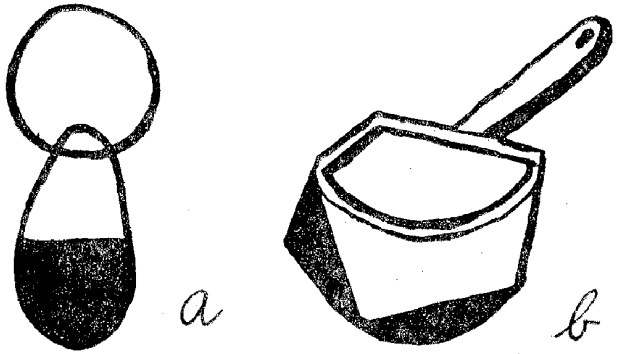


Figura 105

îmbinarea vederii laterale și a vederii de sus într-o imagine simetrică exprimă completitudinea masivă a unei realități temeinice, pe cînd în redarea de către Picasso a unei tigăi (fig. 105 *b*), vederea frontală și vederea laterală, rotunjimea și unghiularitatea, înclinarea spre stînga și înclinarea spre dreapta coincid toate într-o imagine foarte contradictorie.

Procedeul cubist a fost uneori interpretat în sensul că artistul dorea pur și simplu să dea o imagine mai completă a obiectului, combinînd diferite aspecte.

Pentru a evalua rezultatul, privitorul ar trebui probabil să zboare cu aripile minții dintr-un punct de privire în altul sau să se afle concomitent în locuri diferite. Prin asemenea acrobații mintale privitorul ar urma să execute el însuși dinamica intrinsecă operei. Firește, el nu se uită la un obiect tridimensional, ci la o imagine plană a acestuia, în care aspectele se ciocnesc într-o contradicție voită. Tensiunea generată de incompatibilitatea vizuală crește atunci cînd apar împreună imagini diferite ce se exclud reciproc, de pildă o imagine din profil îmbinată cu una frontală. Cu cît se contopesc mai intim cele două ima-

Figura 106

gini, cu atît sporește tensiunea, ca, de exemplu, în figura 106, un cap de taur pictat de Picasso. Chiar și în sculptură, unde nu este nevoie să se grupeze aspecte incompatibile de dragul completitudinii realiste, artistul cubist practică aceeași întrepătrundere violentă a unităților. El ne prezintă imaginea unei lumi în care interacțiunea este posibilă doar ca invadare reciprocă a unor unități autonome, fiecare urmărindu-și menirea proprie. Întregul este ținut în echilibru de principiul simplu al unei multiplicități de energii tensionale ce se compensează între ele prin varietatea sensurilor lor. Contradicțiile despre care vorbesc marxiștii se manifestă aici vizual.

Realism și realitate

Ocupîndu-ne de reprezentarea bidimensională a spațiului tridimensional ne-am întîlnit cu un paradox specific. Exemplul celor trei persoane așezate la masă (fig. 86, 87) arată că atunci cînd asemenea scene sînt înfățișate ca proiecții mecanic corecte se ajunge la deformări supărătoare în planul frontal. Pe de altă parte, dacă scena este transpusă în echivalentul ei bidimensional, ea poate fi interpretată ca proiecție a unei scene absurde sub raport fizic, în care

tăblia mesei stă vertical și cele trei persoane sînt prinse de ea ca niște prelungitori. Rezultă că există moduri adecvate și moduri inadecvate de a interpreta reprezentări picturale ale spațiului și că modul potrivit este determinat în fiecare caz de stilul unei perioade anumite sau al unui stadiu de evoluție.

Această situație paradoxală ne ajută să înțelegem de ce atunci cînd influența opticii științifice a împins reprezentarea picturală spre proiecția mecanică, corectitudinea obiectivă a acestui procedeu a permis o libertate nemaiîntîlnită față de norma structurală. Ea a autorizat denaturări radicale ale scheletelor vizuale simple pe baza cărora oamenii înțelegeau și continuă să înțeleagă alcătuirea corpului omenesc, a unui animal sau a unui copac. Apărați de „corectitudinea" racursiurilor lor, artiștii deformau axele obiectelor, distrugeau corespondența simetrică a părților, modificau proporțiile și schimbau amplasarea relativă a lucrurilor. Într-o pictură realistă un corp omenesc putea să se înalțe spre cer deasupra arborilor, picioarele puteau fi alăturate feței, iar conturul trupului putea lua aproape orice formă. Heinrich Wölfflin scrie despre sclavii pictați de Michelangelo pe plafonul Capelei Sixtine: „Abaterea de la normă în structura corpurilor este nesemnificativă în comparație cu felul în care Michelangelo a dispus membrele. El descoperă efecte cu totul noi în raporturile dintre acestea. Aici aduce foarte aproape un braț de două picioare, într-un set de trei paralele; acolo intersectează coapsa cu un braț întins în jos, formînd aproape un unghi drept; dincolo, cuprinde întregul corp, din cap pînă la călcîie, într-o singură linie unitară. Iar acestea nu sînt variații matematice pe care și le impune în chip de exercițiu. Chiar și cea mai stranie postură pare convingătoare." Găsim un exemplu similar în reprezentarea corpului lui Abias (fig. 107).

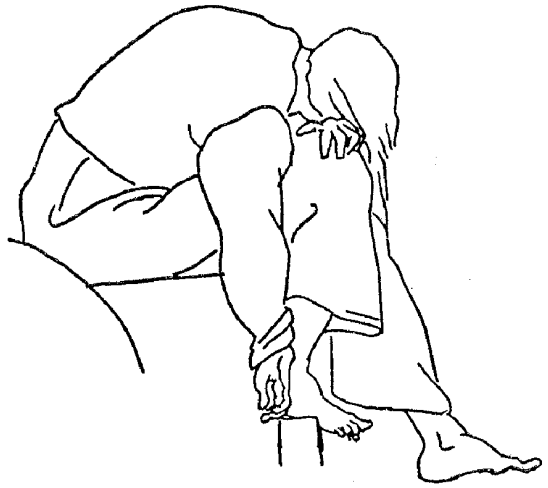


Figura 107

Evident, artiștii Renașterii practicau noua deprindere a proiecției fidele nu numai ca prinos pentru idealul realismului științific confirmat, ci și datorită gamei inepuizabile de aspecte ce se pot obține astfel de la obiectele din natură, ca și abundenței corespunzătoare de interpretări individuale. Nu trebuie să fim surprinși de faptul că această exploatare extremă a deformării proiective a dus în cele din urmă la o contratendință radicală, la o revenire spre figurile și schemele elementare ale normelor structurale permanente. Reacția a devenit vizibilă în simplificările geometrice ale lui Seurat și Cézanne, ca și în primitivismul ce caracterizează în bună parte arta primelor decenii ale secolului nostru.

În aceeași perioadă însă, cînd arta căuta să se apere de complexitățile deformărilor pe care ochiul uman nu le mai putea organiza, o tendință expresionistă a profitat de noua libertate față de norma fundamentală și și-a însușit toate licențele artei proiective, fără a se mai strădui să le justifice ca fiind proiecții mecanic corecte ale obiectelor fizice. Realiștii inițiaseră distrugerea integrității organice. Ei făcuseră obiectele incomplete sau separaseră părți din acestea introducînd corpuri străine între ele. Artiștii moderni au procedat la fel fără a folosi ca pretext cerințele suprapunerii. Oblicitatea fusese introdusă pentru a reprezenta adîncimea. Artiștii moderni au deformat orientarea axelor fără această justificare. Nimicirea culorii locale fusese împinsă pînă la extrem de către impresioniști, care întrebuințaseră imagini reflectate pentru a aplica verdele unei pajiști pe corpul unei vaci, sau albastrul cerului pe blocurile de piatră ale unei catedrale. În consecință, artiștii moderni au ajuns liberi nu numai să facă albastru un obiect roșu, dar și să înlocuiască unitatea unei singure culori locale cu orice combinație de culori diferite. În trecut, artiștii învățaseră, cu rezultate paradoxale, cum să reorganizeze subdiviziunile organice. Ei contopeau mai multe trupuri omenești într-un triunghi, sau desprindeau un braț de restul corpului unindu-l cu brațul altui personaj și realizînd astfel un întreg nou, continuu. Aceasta a permis artistului modern, de exemplu, să scindeze o față și să contopească o parte din ea cu fundalul. Iluminînd obiectele dintr-o anumită direcție, artiștii ajunseseră să arunce umbre de-a curmezișul lor, subîmpărțindu-le în secțiuni fără prea multă justificare organică. Ducînd și mai departe procedeul, Braque a realizat un corp de femeie din două — o femeie neagră din profil și o femeie de culoare deschisă în vedere frontală (fig. 233 *b*).

Ce ne apare veridic?

Ne-am îndepărtat mult de părerea preconceptă că numai copiile mecanic fidele sînt conforme naturii. Înțelegem acum că întreaga gamă, infinit de variată, a stilurilor reprezentaționale este acceptabilă, nu numai pentru cei care împărtășesc acea atitudine ce a generat-o, ci și pentru aceia dintre noi care se pot adapta la ea. Totuși simpla toleranță față de diferitele căi ce duc spre aceeași țintă nu este de ajuns. Trebuie să mergem mai departe, înțelegînd că așa cum oamenii

propriei noastre culturi și epoci percep o anumită manieră reprezentațională ca fiind veridică, chiar dacă ea poate să nu pară de loc veridică adepților unui alt demers, tot astfel adepții celorlalte demersuri găsesc că modul lor preferat de reprezentare este nu numai acceptabil, dar și absolut veridic.

Cele de mai sus ar fi greu de crezut dacă n-am avea documente care să le confirme. Ne-au parvenit povestiri despre statui sau picturi atît de veridice încît amăgeau oameni și animale, create în perioade ale artei grecești și chinezești al căror stil nu ne-ar mai putea în nici un caz face să credem că ne aflăm în fața realității și nu a unor imagini artificiale. Nu știm exact cum arătau picturile lui Zeuxis, dar avem motive să ne îndoim că strugurii pictați de el făceau într-adevăr vrăbiile să-i ia drept reali și să-i ciugulească. Este mai probabil că aceste relatări exprimă experiența vizuală a privitorilor contemporani, pentru care picturile erau foarte veridice.

Boccaccio ne spune în *Decameronul* că pictorul Giotto „fu înzestrat de la natură c-o minte așa de iscusită, încît din cîte lucruri a zămislit natura ... nici unul n-a rămas nezugrăvit de dînsul cu peana, cu condeiul ori cu penelul, așa de aidoma cu modelul în sine, încît nu-ți vine a zice că seamănă cu el, ci mai degrabă ai fi îndemnat să zici că e modelul însuși; ba chiar într-așa măsură seamănă, încît de multe ori în cele zugrăvite de el vederea noastră s-a înșelat și-a luat drept lucru aievea ceva ce nu era decît pictat pe pînză ..."*. Imaginile foarte stilizate ale lui Giotto nu prea i-ar fi putut înșela pe contemporani dacă ei le-ar fi judecat veridicitatea în comparație directă cu lumea din jur. Alături de operele precursorilor săi imediați însă, modul în care Giotto reda gesturile expresive, adîncimea, volumul și ambianța putea într-adevăr fi considerat ca foarte veridic, și tocmai această deviere de la normele curente ale reprezentării picturale dădea naștere acelui efect uimitor asupra contemporanilor lui Giotto.

Principiul nivelului de adaptare, introdus în psihologie de Harry Helson, ne spune că un stimul dat nu este judecat după calitățile sale absolute, ci în raport cu nivelul-normă stabilit în mintea noastră. În cazul reprezentării picturale acest nivel-normă pare să se nască nu direct din perceperea lumii fizice în sine, ci din stilul picturilor cunoscute de privitor.

Reacțiile la fotografie și la filmul cinematografic au arătat că progresul pe calea veridicității picturale generează iluzia vieții înseși. Primele filme, proiectate în jurul anului 1890, erau atît de primitive sub raport tehnic încît astăzi ele ne dau doar o slabă iluzie a realității, dar simpla adăugire a mișcării la imaginea în alb și negru era de ajuns ca să-i facă pe primii spectatori să strige de teamă atunci cînd trenul se năpustea direct spre ei. Destul de curios, introducerea culorii n-a produs decît un foarte mic efect suplimentar, dar rezonanța spațială a sunetului a sporit considerabil, o perioadă de timp, adîncimea vizuală și volumul imaginii. Iar primele holograme, care adăugau imaginii fixe efectul

* BOCCACCIO , *Decameronul*, trad. E. Boeriu, EPL, 1966

puternic al paralaxei mișcării, erau atît de izbitor reale încît absența mișcării vii făcea ca persoana reprezentată să arate ca un cadavru.

Iluziile propriu-zise sînt, desigur, rare, dar ele constituie manifestarea extremă și cea mai tangibilă a faptului că, de regulă, într-un context cultural dat stilul obișnuit al reprezentării picturale nu e de loc perceput ca atare — imaginea apare pur și simplu ca o reproducere fidelă a obiectului însuși. În cultura noastră, afirmația este valabilă pentru lucrările „realiste"; ele arată „chiar ca natura" pentru multe persoane care nu sesizează stilul lor specific și foarte complicat. Totuși acest „nivel al realității artistice" se poate deplasa foarte rapid. Astăzi cu greu ne putem închipui că doar cu un secol în urmă picturile lui Cézanne și Renoir erau respinse nu numai din cauza stilului lor neobișnuit, dar și pentru că ele într-adevăr păreau supărător de nereale. Nu era vorba de deosebiri de gust sau apreciere, ci de o percepere diferită. Străbunii noștrii vedeau pe pînzele acelea pete incoerente de culoare pe care noi nu le mai putem percepe, și își întemeiau judecata pe cele văzute.

Aceia dintre noi care s-au obișnuit cu arta secolului nostru constată că este tot mai greu să înțeleagă de ce „omul de pe stradă" respinge abaterile de la reprezentarea realistă existente în opera lui Picasso, Braque sau Klee. În portretul făcut de Picasso unei școlărițe vedem vioiciunea inerentă tinereții, sfioșenia feciorelnică a chipului, părul pieptănat cu îngrijire, tirania apăsătoare a cărții masive. Formele geometrice intens colorate și extravagant suprapuse nu dăunează în nici un fel subiectului, ci îi susțin expresia atît de măiestrit încît nu le mai percepem ca simple forme: ele se mistuie realizînd reprezentarea. De fapt se poate afirma că toate operele de artă reușite, oricît ar fi de stilizate și oricît s-ar îndepărta de corectitudinea mecanică, redau în întregime calitățile naturale ale obiectelor pe care le înfățișează. Pictura lui Picasso nu numai că reprezintă o școlăriță, ea *este* o școlăriță. „Întotdeauna țintesc la asemănare", spunea Picasso în 1966, explicînd că artistul trebuie să observe natura, dar să n-o confunde cu pictura. „Ea nu poate fi transpusă în pictură decît prin intermediul semnelor".

Dacă vedem formele în locul subiectului, atunci probabil ceva nu este în ordine cu pictura respectivă. Sau se poate ca privitorul să o perceapă de la un nivel de adaptare nepotrivit. (De fapt, „omul de pe stradă" este adesea fixat la un nivel stilistic stabilit de artiștii secolului al XVII-lea.) E la fel de adevărat că în ilustrațiile exemplificatoare din tratatele de antropologie ori biologie, un stil diferit, eventual clasicismul liniar al școlii lui Ingres, se află la locul lui; o pictură de Matisse, percepută ca și cum menirea ei ar fi să ilustreze un asemenea tratat, își va dezvălui cu siguranță figurile și nu subiectul.

Cît despre artiștii înșiși, nu prea par a exista îndoieli că ei văd în operele lor întruchiparea obiectelor înfățișate. Sculptorul Jacques Lipchitz ne povestește cum admira un tablou al lui Juan Gris aflat încă pe șevalet. Era acel fel de lucrare cubistă în care mulți profani descoperă chiar și azi doar o simpl

îngrămădire de forme abstracte. Lipchitz a exclamat: „E foarte frumos! Nu mai adăuga nimic! Este complet." La care Gris, înfuriindu-se, a ripostat: „Complet? Nu vezi că n-am terminat mustața?" Pentru el pictura conținea chipul unui om atît de vădit încît se aștepta ca oricine să-i vadă imediat toate amănuntele.

Afirmațiile artiștilor ne arată clar că ei concep „stilul" doar ca un mijloc de a da imaginii un caracter real. „Originalitatea" este fructul necăutat și neobservat al încercării reușite a unui artist talentat de a fi sincer și onest, de a pătrunde pînă la originile, pînă la rădăcinile celor pe care le vede. Căutarea premeditată a unui stil personal dăunează inevitabil validității lucrării, căci ea introduce un element arbitrar într-un proces ce poate fi condus doar de necesitate. Picasso a spus cîndva: „Totdeauna să tinzi spre perfecțiune. De exemplu, încearcă să desenezi un cerc perfect; întrucît nu poți desena un cerc perfect, viciul involuntar îți va dezvălui personalitatea. Dar dacă vrei să-ți dezvălui personalitatea desenînd un cerc imperfect — cercul *tău* — vei strica totul."

O anumită neînțelegere trebuie evitată. Cînd afirm că într-o operă reușită percepem subiectul și nu figurile, par a sugera că forma nu contează. Nimic n-ar putea fi mai străin de gîndul meu. De fapt, același lucru se poate spune despre arta „abstractă" sau nonmimetică. Este foarte important dacă într-o pictură „abstractă" vedem o simplă combinație de figuri, adică de obiecte vizuale ce pot fi deplin definite prin suprafața lor, prin contur, culoare, poziție etc. sau, dimpotrivă, acțiunea organizată a unei forțe vizuale expresive. În al doilea caz figurile dispar în acest joc dinamic, și tocmai acest joc dinamic redă înțelesul lucrării. Coloanele bulbucate și contorsionate, ornamentele extravagante ale unei fațade în stil baroc lasă în urmă geometria figurilor respective și substanța materială a pietrei, compoziția arhitecturală în ansamblu transfigurîndu-se într-o simfonie de mișcare. Tot astfel, într-o operă figurativă de pictură sau sculptură figurile realizate de artist, ca și pasta, metalul sau lemnul lucrării, se transformă în acțiune vizuală care dă viață subiectului. Forma bună nu se vede.

Forma ca invenție

Multe dintre exemplele noastre ne-au permis, cred, să ilustrăm ceea ce sugeram mai sus în prezentul capitol, și anume că plăsmuirea de imagini, artistice sau de alt fel, nu începe de la proiecția optică a obiectului reprezentat, ci este un echivalent, redat printr-un anumit mediu, a celor observate la obiect. Forma vizuală poate fi evocată de cele văzute, dar nu poate fi preluată direct de acolo. Se știe că măștile mortuare și mulajele de ghips după oameni reali, care sînt mecanic veridice, au adesea o natură pur materială și sînt de regulă inutile atunci cînd dorim să interpretăm pe baza lor caracterul, prin intermediul aspectului vizual. Ele sînt în esență fără figură și, ca atare nu vor servi drept conformație. Orice începător, desenînd după model, descoperă că figurile pe care se așteaptă să le găsească privind atent la o față, un umăr sau un picior, nu sînt

realmente acolo. Aceeași problemă pare să fi generat dramaticul conflict pe care Alberto Giacometti n-a putut niciodată să-l depășească. El a început în 1921, cînd artisul, voind să reprezinte un corp omenesc, a constatat că *tout m'échappait, la tête du modèle devant moi devenait comme un nuage, vague et illimité* — „totul îmi scăpa, capul modelului din fața mea devenea ca un nor, vag și nelimitat". Artistul a încercat să reprezinte această inaccesibilitate a modelului în suprafețele vagi ale corpurilor sculptate și pictate de el, insistînd totodată în căutarea figurilor care, credea el, trebuia să existe obiectiv în acele capete și trupuri omenești.

Încercarea de a găsi o formă figurativă în model, era sortită eșecului deoarece orice formă trebuie să derive din tehnica specifică din care se execută imaginea. Actul elementar de a trasa conturul unui obiect în aer, pe nisip, pe o piatră sau pe o foaie de hîrtie înseamnă reducerea obiectului la conturul său, care nu există ca linie în natură. Această transpunere este o izbîndă foarte elementară a minții — există indicații că copiii mici și maimuțele recunosc imaginile de contur ale obiectelor familiare în mod aproape spontan. Dar a sesiza asemănarea structurală dintre un obiect și o reprezentare a lui este totuși un remarcabil act de abstractizare.

Fiecare tehnică artistică prescrie felul în care se redau cel mai bine trăsăturile unui obiect. Bunăoară, un obiect rotund poate fi reprezentat cu creionul ca o linie circulară. Un penel, care lasă dîre mai mari, poate produce un echivalent al aceluiași obiect sub forma unei pete circulare de vopsea. Dacă folosim argila sau piatra, echivalentul optim al rotunjimii este o sferă. Un dansator va

Figura 108

realiza aceasta alergînd în cerc, învîrtindu-se în jurul axei proprii sau formînd, împreună cu alți dansatori, o configurație circulară. Dacă tehnica respectivă nu permite obținerea unei forme curbe, rotunjimea poate fi exprimată și prin rectiliniaritate. Figura 108 prezintă un șarpe urmărind o broască, așa cum sînt înfățișate aceste viețuitoare pe o împletitură de nuiele lucrată de indienii din Guyana. O figură pot exprima optim rotunjimea într-o anumită tehnică, dar nu și în alta. Cercul sau discul pot fi soluția perfectă într-o imagine plană. În sculptură însă, care este tridimensională, cercul și discul îmbină rotunjimea cu planitatea, și astfel sînt soluții imperfecte. Un măr lucrat în alb și negru devine „incolor" dacă e transferat dintr-o litografie monocromă într-o pictură în ulei. Într-un tablou de Degas o dansatoare imobilă reprezintă adecvat o dansatoare în

mișcare. Dar într-un film, sau pe scenă, o dansatoare imobilă n-ar mai reprezenta mișcarea, ci înțepeneala.

Forma este determinată nu numai de proprietățile fizice ale materialului, ci și de stilul de reprezentare al unei culturi sau al unui artist. O pată de culoare poate înfățișa un cap de om în lumea esențialmente bidimensională a lui Matisse, dar aceeași pată ne-ar părea plată și nu rotundă într-una din picturile marcat tridimensionale ale lui Caravaggio. Într-o statuie cubistă de Lipchitz un cub poate fi capul, dar același cub ar fi doar un bloc de materie anorganică într-o lucrare de Rodin. În figura 109 avem desenul lui Picasso *Sfîrșitul unui monstru*.

Figura 109
PABLO PICASSO, Sfîrșitul unui monstru, *colecția Roland Penrose, Londra.*

Felul în care e desenat capul monstrului servește, în alte opere ale aceluiași artist, pentru a reprezenta forme nealterate, nemonstruoase (vezi taurul din fig. 106). Nu este nici un paradox aici. O imagine care produce un monstru într-o pictură relativ realistă poate reprezenta o anatomie „corectă" într-o lucrare unde același fel de deformare este aplicat peste tot.

Asemenea transpuneri ale înfățișării obiectelor fizice în forme adecvate unor anumite tehnici nu sînt convenții ezoterice născocite de artiști. Ele sînt curent folosite pretutindeni în jurul nostru. Modelele la scară, desenele liniare de

pe tabla neagră, hărțile rutiere — toate deviază pronunțat de la obiectele reprezentate. Noi descoperim ușor și acceptăm faptul că pe hîrtie un obiect vizual poate reprezenta un lucru foarte diferit din natură, cu condiția ca el să ne fie înfățișat în echivalentul structural adecvat tehnicii respective. În capitolul următor voi demonstra logica infailibilă și consecvența copiilor în această privință.

Explicația psihologică a acestui fenomen frapant este, mai întîi, aceea că în percepția și gîndirea umană asemănarea se bazează nu pe identitatea părților, ci pe corespondența trăsăturilor structurale esențiale și, în al doilea rînd, că orice om fără prejudecăți înțelege spontan un obiect dat, în funcție de legile contextului respectiv.

Ne trebuie foarte mult „rafinament" pentru a ajunge să considerăm că reprezentarea nu este doar o imitație a obiectului, ci și a ambianței lui, astfel încît ne așteptăm ca un tablou să arate nu ca un tablou, ci ca un spațiu, iar o statuie — nu ca o bucată de piatră, ci ca un corp viu, din carne și oase. Acest concept de reprezentare mai puțin inteligent, departe de a fi inerent omului, constituie un produs tîrziu al culturii în care s-a întîmplat să viețuim un timp.

Atunci cînd intrăm într-un muzeu și privim formele date capului omenesc de către sculptori din diferite epoci și culturi, înțelegem că același prototip simplu poate fi reflectat într-o infinitate de reprezentări la fel de valide. Capul se poate compune din cîteva figuri generale, sau din numeroase altele mai mici; ele pot fi plate sau curbe, unghiulare sau voluminoase, net separate sau contopite. Ele se pot naște din cuburi sau sfere, din elipsoizi sau paraboloizi; ele pot conține cavități adînci sau mici scobituri. Fiecare își are rostul său și fiecare își spune mesajul.

Această capacitate de a inventa o configurație izbitoare, mai ales atunci cînd se aplică unor forme familiare ca mîna ori capul, este calificată drept imaginație artistică. Imaginația nu înseamnă nicidecum în primul rînd invenția de noi subiecte, și nici măcar producerea unor figuri noi. Imaginația artistică poate fi mai exact definită drept găsirea de forme noi pentru conținutul vechi sau, dacă renunțăm la dihotomia convenabilă dintre formă și conținut, drept o concepție proaspătă despre un subiect vechi. Invenția de lucruri sau situații noi este valoroasă doar în măsura în care acestea servesc la interpretarea unei teme vechi — adică universale — din experiența umană. Există mai multă imaginație în felul cum zugrăvește Tițian o mînă decît în sute de coșmaruri suprarealiste pictate într-o manieră plată, convențională.

Imaginația vizuală este un dar universal al minții omenești, un dar care la omul obișnuit se manifestă de la o vîrstă fragedă. Atunci cînd copiii încep să experimenteze cu forme și culori, ei se găsesc în fața sarcinii de a inventa un mod de reprezentare, într-o tehnică anumită, a obiectelor cunoscute de ei. Uneori sînt ajutați de cele văzute la alții, dar de regulă acționează singuri. Numeroasele soluții originale pe care le găsesc sînt cu atît mai remarcabile cu cît subiectul este

Figura 110

foarte elementar. Figura 110 arată reprezentări ale corpului omenesc reproduse după desene făcute de copii în diferite stadii de dezvoltare. Desigur, acești copii nu încercau să fie originali. Și totuși străduința de a pune pe hîrtie ceea ce vedeau îi făcea să descopere o nouă formulă vizuală pentru un subiect vechi. Fiecare dintre aceste desene, care ar putea fi ușor însutite, respectă conceptul vizual de bază al corpului omenesc — dovadă fiind faptul că privitorul îl înțelege — și ne oferă totodată o interpretare ce-l diferențiază de celelalte.

Este evident că obiectul însuși impune doar un minimum de trăsături structurale, solicitînd astfel „imaginația" în sensul literal al cuvîntului, adică acea activitate prin care lucrurile devin imagini. Dacă examinăm desenele mai îndeaproape, găsim ample variații în privința multor factori formali. Diferențele pronunțate de mărime absolută nu apar în figura 110. Mărimea relativă a părților, cea a capului în comparație cu restul corpului, variază considerabil. Apar multe soluții diferite pentru subîmpărțirea corpului. Variază nu numai numărul părților, ci și amplasarea contururilor. Unele desene prezintă numeroase detalii și diferențieri, altele au doar puține. Pentru reprezentarea aceluiași obiect se recurge la forme rotunde și forme unghiulare, dungi subțiri și mase solide, juxtapuneri și suprapuneri. Mai mult, simpla enumerare a deosebirilor geometrice nu relevă suficient individualitatea vădită în aspectul general al acestor desene. Unele figuri par stabile și raționale, altele sînt angajate în acțiuni nesăbuite. Există aici imagini rafinate și imagini grosiere, imagini simple și altele de o subtilă complexitate, imagini durdulii și firave. Fiecare dintre ele exprimă un mod de viață, un mod de a fi o ființă umană. Diferențele se datoresc parțial stadiului de dezvoltare, parțial caracterului fiecărui copil și parțial scopului urmărit prin desen. Împreună, aceste desene demonstrează abundența resurselor de imaginație picturală existente în fiecare copil obișnuit, pînă cînd lipsa de încurajare, instruirea nepotrivită și un mediu nefavorabil le anihilează la toți, cu excepția cîtorva norocoși.

O soluție artistică reușită este atît de frapantă încît ne apare ca singura realizare posibilă a subiectului. Pentru a putea aprecia cum se cuvine rolul imaginației, trebuie să comparăm mai multe redări diferite ale aceleiași teme. Foarte rar se întîlnesc descrieri sistematice ale diferitelor moduri în care se poate reprezenta un subiect anumit. Găsim un exemplu bun în analiza făcută de Lucien Rudrauf Bunavestirilor ca „variații pe o temă plastică". El arată cît de diferit a fost interpretată această celebră întîlnire, în funcție de acel moment al episodului pe care l-a ales artistul, cum repartizează imaginația acestuia funcțiile activă și pasivă, dominația și supunerea etc. Studiile istorice, care urmăresc o temă de-a lungul cîtorva epoci, sînt mai frecvente. Printre altele ele ne arată cum uneori artistul găsește o imagine ce întruchipează un subiect esențial cu o forță irezistibilă. Aceeași narațiune, aceeași compoziție sau aceeași postură trăiește apoi timp de secole ca o contribuție nepieritoare la modul omului de a-și reprezenta lumea din jur.

Niveluri de abstractizare

O dimensiune în care artistul își poate exercita libertatea este gradul de abstractizare la care recurge în redarea subiectului. El poate copia înfățișarea lumii materiale cu fidelitatea meticuloasă a tehnicii „trompe l'oeil" sau, ca Mondrian și Kandinsky, poate utiliza figuri total nonmimetice, care reflectă experiența umană prin expresii vizuale și relații spațiale pure. Pe tărîmul reprezentărilor, multe stiluri picturale se limizează la redarea obiectelor din natură cu un minimum de trăsături structurale. Această manieră foarte abstractă predomină în stadiile de început ale dezvoltării artei, adică în lucrările copiilor și „primitivilor", dar și în anumite aspecte ale stilului bizantin de artă creștină, în arta modernă occidentală și în producțiile artistice ale schizofrenicilor. Asocierea poate părea ciudată, dar dacă admitem că asemănarea de formă trădează o anumită asemănare a stării mintale, va trebui să facem generalizări îndrăznețe.

Imaginile ce rezultă din limitarea reprezentării doar la cîteva trăsături ale obiectului sînt adesea simple, regulate și simetrice. La prima vedere nu pare să existe vreun motiv puternic pentru aceasta. Omisiunile pot face figura mai complicată. Teoreticienii secolului trecut, înclinați să găsească sursa tuturor proprietăților imaginii în aspectele observate în natură, au încercat să explice această tendință arătînd că realitatea conține figuri regulate pe care omul, chipurile, le-ar fi imitat — discul solar, alcătuirea simetrică al plantelor, a animalelor și a oamenilor înșiși. Ca un exemplu extrem, Wilhelm Worringer citează cazul unui antropolog care și-a propus să dovedească cu ajutorul instantaneelor fotografice că figura crucii s-a născut din configurația unui stol de berze în zbor. Evident, demersul nu este prea satisfăcător, el neputîndu-ne explica de ce omul ar fi ales percepte de formă regulată dintr-un număr cu mult mai mare de forme neregulate. Uneori forma simplă a unei imagini se poate datora în parte tehnicii de execuție — de exemplu, în cazul împletiturilor din nuiele — dar această observație nu ne poate conduce la nici un principiu cu valabilitate generală. Mai plauzibil, putem observa că atunci cînd în anumite împrejurări intelectul scapă de loialitatea sa obișnuită față de complexitățile naturii, el organizează figurile potrivit acelor tendințe ce se manifestă în propria sa funcționare. Avem multe dovezi că tendința principală ce acționează este aici cea către maximum de simplitate structurală, adică spre figura cea mai regulată, mai simetrică și mai conformă regulilor geometriei ce se poate realiza în situația respectivă.

Trebuie notat că deși în cazurile de mai sus trăsăturile reprezentaționale născute din lumea fizică sînt puține, artistul poate totuși să dezvolte aceste trăsături într-un joc complicat de figuri, care ar puteafi definite drept geometrice, ornamentale, formaliste, stilizate, schematice sau simbolice.

Ca un prim pas spre înțelegerea unor asemenea stiluri foarte abstracte, remarcăm că în anumite condiții culturale o artă mai realistă n-ar sluji mai bine scopului urmărit de artist ci, dimpotrivă, i-ar dăuna. Imaginile primitive, de

exemplu, nu apar nici dintr-o curiozitate degajată pentru înfățișarea lumii, nici din reacția „creatoare" ca atare. Ele nu sînt menite să genereze iluzii plăcute. Arta primitivă este un instrument practic pentru treburile importante ale vieții de fiecare zi; ea întruchipează anumite forțe supraomenești, care pot astfel deveni parteneri în cadrul unor acțiuni concrete. Ea înlocuiește obiecte reale, animale sau oameni, preluînd astfel funcția lor de a aduce tot felul de servicii. Ea înregistrează și transmite informații. Ea permite exercitarea unor „influențe magice" asupra făpturilor și obiectelor absente.

În toate aceste operații contează nu existența materială a lucrurilor, ci efectele pe care le produc sau le suportă acestea. Științele moderne despre natură ne-au obișnuit să credem că multe dintre aceste efecte sînt fenomene fizice care oglindesc compoziția și comportamentul materiei. Această opinie este de origine relativ recentă și se deosebește mult de o idee mai simplă ce și-a găsit expresia cea mai pură în știința primitivă. Noi credem că hrana este necesară deoarece ea conține anumite substanțe fizice pe care corpul nostru le absoarbe și le folosește. Pentru primitivi, hrana este purtătoarea unor forțe imateriale a căror virtute vitalizatoare se transmite celui care o mănîncă. Bolile nu sînt provocate de acțiunea fizică a microbilor sau toxinelor, ci de către un „fluid" distructiv emanat de anumite puteri ostile. Rezultă așadar că pentru primitiv înfățișarea și comportamentul specific al lucrurilor din natură, de la care noi obținem informații despre efectele fizice probabile, sînt tot atît de puțin legate de funcția respectivelor lucruri ca forma și culoarea unei cărți de cuprinsul ei. Astfel, de exemplu, atunci cînd reprezintă animale primitivul se limitează la enumerarea unor trăsături ca membrele și organele, folosind forme și imagini nete, geometrice, pentru a le identifica cît mai exact cu putință specia, funcția, importanța și relațiile reciproce. El poate folosi, de asemenea, mijloace picturale pentru a exprima calități „fizionomice" cum sînt ferocitatea sau atitudinea prietenoasă a animalului. Detaliile realiste ar ascunde în loc să lămurească aceste caracteristici importante. (Găsim principii similare de reprezentare în propria noastră cultură, la ilustrațiile tratatelor medicale scrise înainte de apariția științelor naturale moderne.)

Stadiile inițiale de dezvoltare generează figuri foarte abstractizate, deoarece contactul strîns cu complexitățile lumii fizice nu este, sau nu este încă, relevant pentru activitatea picturală. E imposibil însă, să răsturnăm această afirmație și să presupunem că figurile foarte abstracte sînt totdeauna fructul unui stadiu inferior de evoluție mintală. Oamenii creează adesea imagini elementare nu pentru că mai au mult de progresat, ci pentru că au regresat mult. Putem găsi un exemplu în arta bizantină, care constituie un regres de la cel mai realist stil de reprezentare pe care îl cunoscuse lumea. Arta a ajuns în slujba unei stări de spirit care, în manifestările ei extereme, condamna însăși folosirea imaginilor. Viața pămîntească era privită doar ca o pregătire pentru cea din ceruri. Trupul material era o sursă de păcate și suferințe. Astfel arta vizuală, în loc să proclame frumusețea și importanța existenței fizice, folosea corpul ca un simbol vizual al

spiritului. Eliminînd volumul și adîncimea, simplificînd culoarea, postura, gesturile și expresia, ea a reușit să dematerializeze omul și lumea. Simetria compoziției reprezenta stabilitatea ordinii ierarhice creată de biserică. Eliminînd tot ce era întîmplător și efemer, gesturile și posturile elementare subliniau o valabilitate veșnică, iar formele simple, directe, exprimau disciplina strictă a unei credințe ascetice.

Arta propriului nostru veac ne oferă un alt exemplu frapant de abstractizare extremă obținută prin regres. La fel ca arta bizantină, ea a renunțat la ilu-zionismul iscusit al predecesorilor. Aici putem găsi o anumită motivare psihologică a poziției schimbate a artistului. Meșteșugarul ce împlinise o anumită nevoie în domeniul conducerii și religiei a fost treptat împins în afara acestor cercuri și transformat într-un producător de obiecte de lux excedentare, care sînt păstrate în muzee sau folosite pentru a demonstra bogăția și gustul rafinat al celor înstăriți și privilegiați. Această excludere din mecanismul economic al cererii și ofertei tinde să-l transforme pe artist într-un observator egocentric.

O asemenea desprindere de agitația cetății își are avantajele și neajunsurile ei. Este pozitiv faptul că spectatorul poate sta deoparte și poate astfel vedea mai bine și mai independent. La o anumită distanță, angajarea personală își pierde însemnătatea, detaliul întîmplător dispare și esența își dezvăluie larg forma. Artistul detașat, ca și savantul, renunță la aspectul individual, apropiindu-se mai direct de calitățile fundamentale. Sesizarea nemijlocită a esențelor pure, pentru care Schopenhauer lăuda muzica, văzînd în ea cea mai înaltă dintre arte, este urmărită prin caracterul abstract al celor mai bune realizări din pictura și sculptura modernă. Forma pură ține mai direct la mecanismul ascuns al naturii, pe care stilurile mai realiste îl reprezintă indirect prin manifestările lui în obiectele și fenomenele materiale. Mesajul concentrat al acestor abstractizări rămîne valabil atîta timp cît el își păstrează acea atracție senzorială ce deosebește între ele opera de artă și graficul științific.

Pe de altă parte, un grad înalt de abstractizare riscă să ducă la o desprindere de bogăția existenței reale. Marile lucrări de artă și știință au evitat totdeauna acest neajuns; ele au cuprins întregul tărîm al experienței umane, aplicînd formele și principiile cele mai generale unei foarte largi game de fenomene. Să ne gîndim doar la enorma varietate a creaturilor pe care un Giotto, un Rembrandt sau un Picasso le subordonează principiilor generale care determină concepția sa despre viață și, implicit stilul său. Cînd se pierde contactul cu gama completă a experienței omenești, ceea ce rezultă nu mai este artă, ci doar un joc formalist cu imagini sau concepte goale.

Cazuri extreme ale acestei primejdii pot fi studiate în anumite tipuri de artă schizofrenică, în care scheme ornamentale geometrice sînt elaborate cît mai precis și îngrijit o permite starea de dezorganizare a minții autorului. Exemple frapante găsim în desenele făcute de dansatorul Nijinsky în anii cînd s-a aflat într-un ospiciu. Dacă examinăm starea mintală respectivă, găsim o înghețare a

sentimentelor și pasiunilor, ca și o retragere din realitate. Schizofrenicul pare a fi închis într-o carcasă de sticlă. Viața din jurul lui pare un spectacol străin, adesea amenințător, ce se joacă pe o scenă — spectacol care poate fi urmărit, dar care nu permite relații reciproce. Intelectul în izolare țese cosmologii fantastice, sisteme de idei, viziuni, proiecte grandioase. Cum sursele senzoriale ale formelor și înțelesurilor din natură sînt blocate, iar pasiunile vitale s-au atrofiat, organizarea formală rămîne, ca să zicem așa, nemodulată. Tendința către forme simple acționează nestînjenită în vid. Produsul este ordinea ca atare, cu foarte puțină viață asupra căreia să se exercite. Resturi de gîndire și experiență sînt organizate nu potrivit cu interacțiunea lor semnificativă din realitate, ci după asemănări și simetrii pur formale. Se construiesc scheme în jurul unor „calambururi" vizuale, prin contopirea unor conținuturi eterogene pe temeiul asemănării exterioare. În cîteva dintre ultimele picturi ale lui Van Gogh, forma pură copleșește natura obiectelor înfățișate. Mintea puternic tulburată a artistului transformă lumea într-o țesătură de flăcări, astfel încît copacii nu mai sînt copaci, iar casele și țăranii devin trăsături caligrafice de penel. În loc să se cufunde în conținut, forma se interpune între privitor și subiectul lucrării.

Un exemplu de artă schizoidă este *Dansul lebedelor-păpuși* (figura 111),

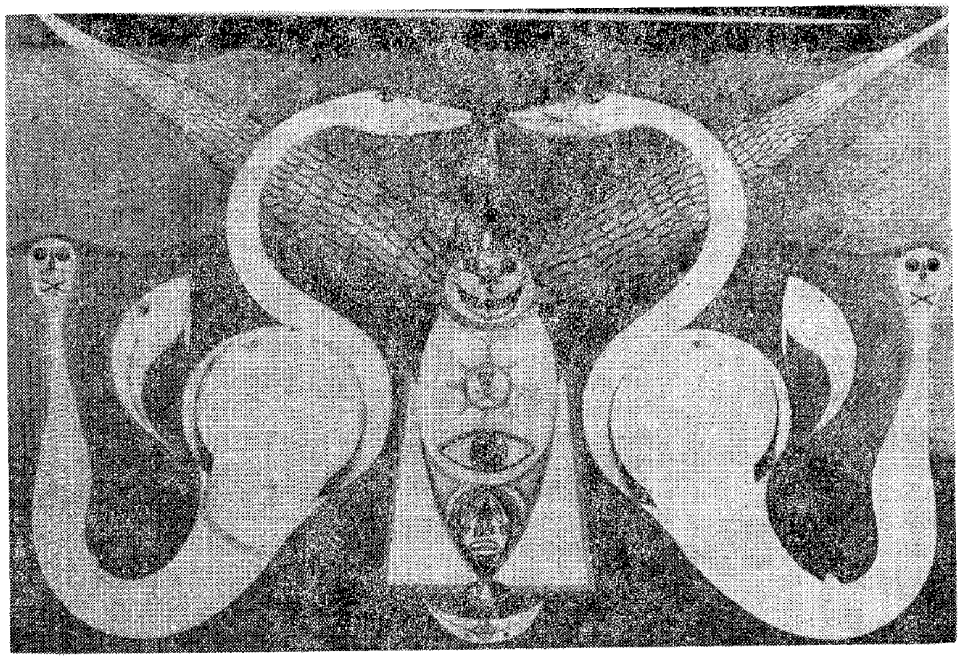


Figura 111
FRIEDRICH SCHRÖDER-SONNENSTERN, Dansul de moarte al lebedei-păpuși, *pastel, colecția Siegfried Poppe, Hamburg.*

unul din multele tablouri executate în pastel de către Friedrich Schröder, care se numea pe sine „Steaua solară". După ce și-a petrecut o mare parte a vieții în închisori și în azile de nebuni, acest vagabond alcoolic, vraci și șef al unei secte religioase, a început să picteze sistematic cînd avea 57 de ani. Găsim aici, izbitoare, toate trăsăturile artei practicate de nebuni. O schemă ornamentală cu simetrie rigidă este plasată pe un peisaj redus ca adîncime. Figurile din natură, golite de complexitatea și imperfecțiunea lor organică, au regularitatea lină a unei unde purtătoare nemodulate. Smulse din contextul lor natural, membre și trunchiuri de oameni și de animale se combină fără restricții după afinități pur formale: brațele au capete de păsări în loc de mîini, iar gîturi de lebădă cresc devenind fese omenești.

Nu întîmplător, trăsături formaliste similare se găsesc în mîzgălelile mașinale ale persoanelor care gîndesc „în gol" sau care se concentrează asupra vreunei idei în timp ce simțul lor de organizare vizuală, nedirijat de o idee călăuzitoare sau de experiență, le conduce ochiul și mîna. Figuri geometrice se nasc una din alta, îmbinîndu-se uneori în ansambluri bine structurate, dar alcătuind cel mai adesea aglomerări întîmplătoare de elemente (figura 112).

În sfîrșit, există o relație semnificativă între formalism și ornamentație. Vorbind despre ornamentație ne gîndim în primul rînd la forme vizuale subordonate unui întreg mai amplu, pe care îl completează, îl caracterizează sau îl îmbogățesc. Astfel sceptrul, coroana ori roba servesc ca ornamente regale sau judecătorești, iar încrustațiile în lemn sau labele de leu îmbogățesc aspectul mobilelor tradiționale. În al doilea rînd, numim un motiv ornamental atunci cînd el este organizat pe baza unui principiu formal simplu. În operele de artă asemenea trăsături ornamentale sînt folosite cu prudență. Simetria strictă, de exemplu, este tot atît de rară în pictură și sculptură pe cît e de frecventă în artele decorative și aplicate, ca arhitectura ori ceramica. Figura 113 redă în linii mari conturul unui peisaj de Ferdinand Hodler, reprezentînd munți ce se reflectă într-un lac. Compoziția de bază este absolut simetrică de-a lungul unei axe orizontale și aproape simetrică față de verticala centrală. Transformînd natura în ornament, artistul a obținut o preponderență rece, deprimantă a ordinii. William Hogarth sesizase acest pericol cînd a scris: „Se poate crede că cele mai multe dintre efectele frumoase se nasc din simetria părților obiectului, care este frumoasă: sînt însă profund convins că această idee predominantă se va dovedi curînd total sau aproape total nefondată." El afirma că o regulă permanentă a compoziției picturale este evitarea regularității. De fapt, chiar și în opere în care o simetrie generală se potrivește temei, severitatea ei este totdeauna atenuată de abateri înviorătoare.

Simetria strictă și repetiția sînt deseori folosite pentru efecte comice. Acțiuni organizate simetric putem întîlni pe scenă, în comedii. Ca exemplu din literatură, vom cita scena plină de umor cu care începe romanul lui Flaubert *Bouvard și Pécuchet*. Doi bărbați avînd aceeași profesie se îndreaptă în aceeași

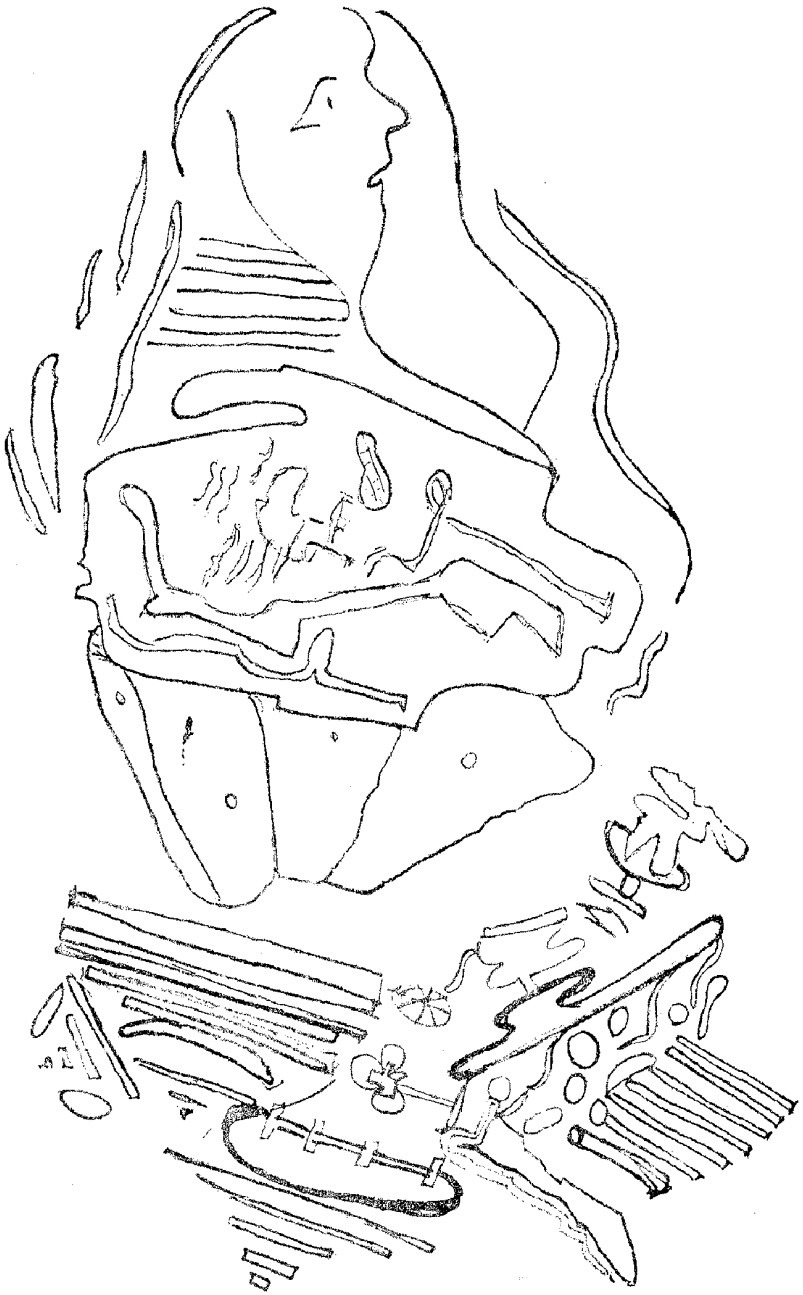


Figura 112

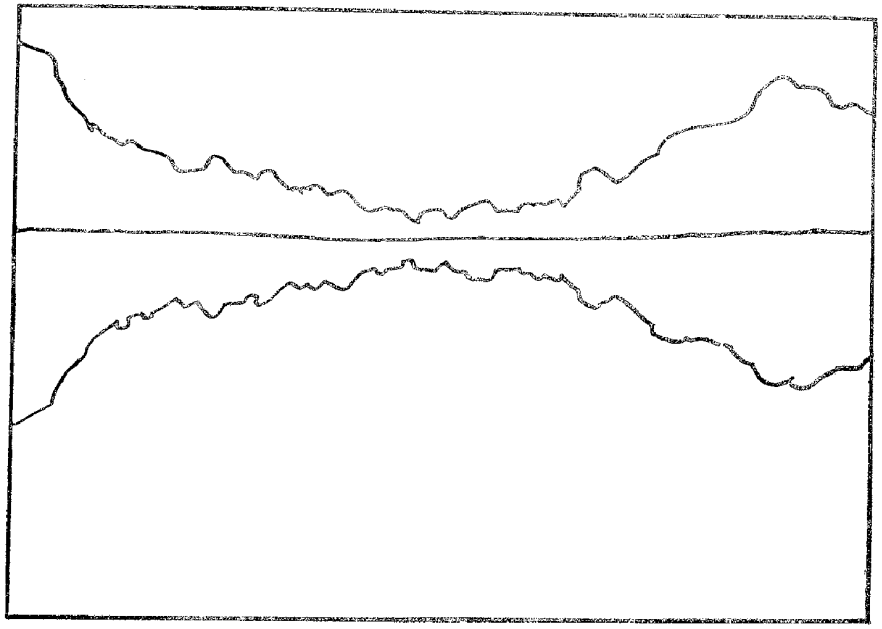


Figura 113

clipă spre aceeași bancă dintr-un parc, venind din direcții opuse, și, așezîndu-se, descoperă că amîndoi au obiceiul de a-și scrie numele în interiorul pălăriei. Folosirea genurilor, repetarea situațiilor, manierismele persistente din comportamentul unui personaj, toate sînt procedee „ornamentale" curente în comedii deoarece ele dezvăluie ordinea mecanică — cu alte cuvinte, lipsa de viață — din existență, adică exact ceea ce Henri Bergson a definit ca fiind funcția umorului.

Dacă privim un motiv ornamental ca și cum ar fi o operă de artă, unilateralitatea conținutului și formei îl va face să ne pară gol și stupid. Dacă, pe de altă parte, o operă de artă este folosită în scopuri decorative, ea își va depăși menirea și va tulbura unitatea întregului pe care urma să-l slujească. Abstracțiunile tîrzii ale lui Mondrian, deși compuse din cîteva trăsături formale elementare, nu sînt în nici un caz ornamente. Ornamentul, așa cum îl putem defini acum, ne prezintă o ordine facilă, nestînjenită de vicisitudinile vieții. O asemenea definiție este deplin justificată cînd imaginea nu reprezintă un întreg independent, ci doar o componentă a unui context mai larg, în care o armonie simplă este la locul ei. Modelele de pe tapete sau de pe materialele de rochie satisfac o asemenea cerință limitată. Creația arhitecturală s-a bazat atît de insistent pe simetrie în toate culturile deoarece clădirile sînt un element de ordine și stabilitate în mijlocul existenței umane, care se caracterizează prin luptă, întîmplare, discordie, schimbare și iraționalitate. Același lucru se poate spune despre bijuterii, ceramică și mobilă, dar nu despre operele de artă în sensul mai restrîns al cuvîntului.

Picturile și sculpturile sînt mesaje autonome despre natura existenței umane și, ca atare, ele se referă la această existență în toate aspectele ei esențiale. Ornamentul prezentat ca operă de artă devine o utopie, în care nu se cunoaște discordia și tragedia și unde domnește o tihnă netulburată. O operă de artă dezvăluie interacțiuna dintre ordinea esențială și varietatea irațională de conflicte. *Nostra res agitur**.

„Izvorul"

În opera de artă o schemă abstractă organizează substanța vizuală astfel încît expresia dorită să fie transmisă direct ochiului. Faptul este probabil cel mai izbitor demonstrat cînd analizăm mai amănunțit o pictură care la prima vedere nu pare a oferi mai mult decît o platitudine agreabilă prezentată într-un mod naturalist curent.

„Izvorul (La Source), pictat de Ingres în 1856, cînd avea 75 de ani, reprezintă o fată stînd în picioare în poziție frontală și ținînd pe umăr un ulcior cu apă (figura 114). La prima vedere găsim în acest tablou calități ca veridicitate, valoare estetică, simplitate. Richard Muther observă că nudurile lui Ingres îl fac pe privitor să uite aproape că privește opere de artă. „Un artist care era un adevărat zeu pare să fi creat făpturi omenești goale." Putem împărtăși această trăire, întrebîndu-ne totodată: cît de naturală este, bunăoară, postura fetei? Dacă vedem în personaj o făptură reală, constatăm că ea ține ulciorul în mod foarte artificial. Această constatare ne poate surprinde, căci pentru ochi atitudinea fetei este relativ firească și simplă. În lumea bidimensională a planului pictural ea oferă o soluție clară și logică. Fata, ulciorul și revărsarea apei sînt înfățișate complet. Ele se aliniază în plan cu un simț absolut „egiptean" al clarității și al neglijării unei posturi realiste.

Astfel, organizarea esențială a personajului se dovedește a nu fi nicidecum o soluție facilă. E nevoie de imaginație și de măiestrie pentru a reda cu succes felul în care brațul drept al fetei înconjoară capul. Mai mult, amplasarea, forma și funcția ulciorului generează asociații semnificative, Corpul ulciorului poate fi văzut ca un echivalent răsturnat al elementului de alături — capul fetei. Cele două unități sînt similare ca formă și au, ambele, cîte o latură liberă, de care se prinde urechea, respectiv toarta, și cîte o latură puțin acoperită. Amîndouă sînt aplecate spre stînga, și există o anumită corespondență între apa care curge și părul revărsat al fetei. Această analogie formală subliniază geometria ireproșabilă a corpului omenesc, dar, îndemnînd la comparație, ea de asemenea subliniază

* Aceasta ne privește pe noi (în limba latină în original).

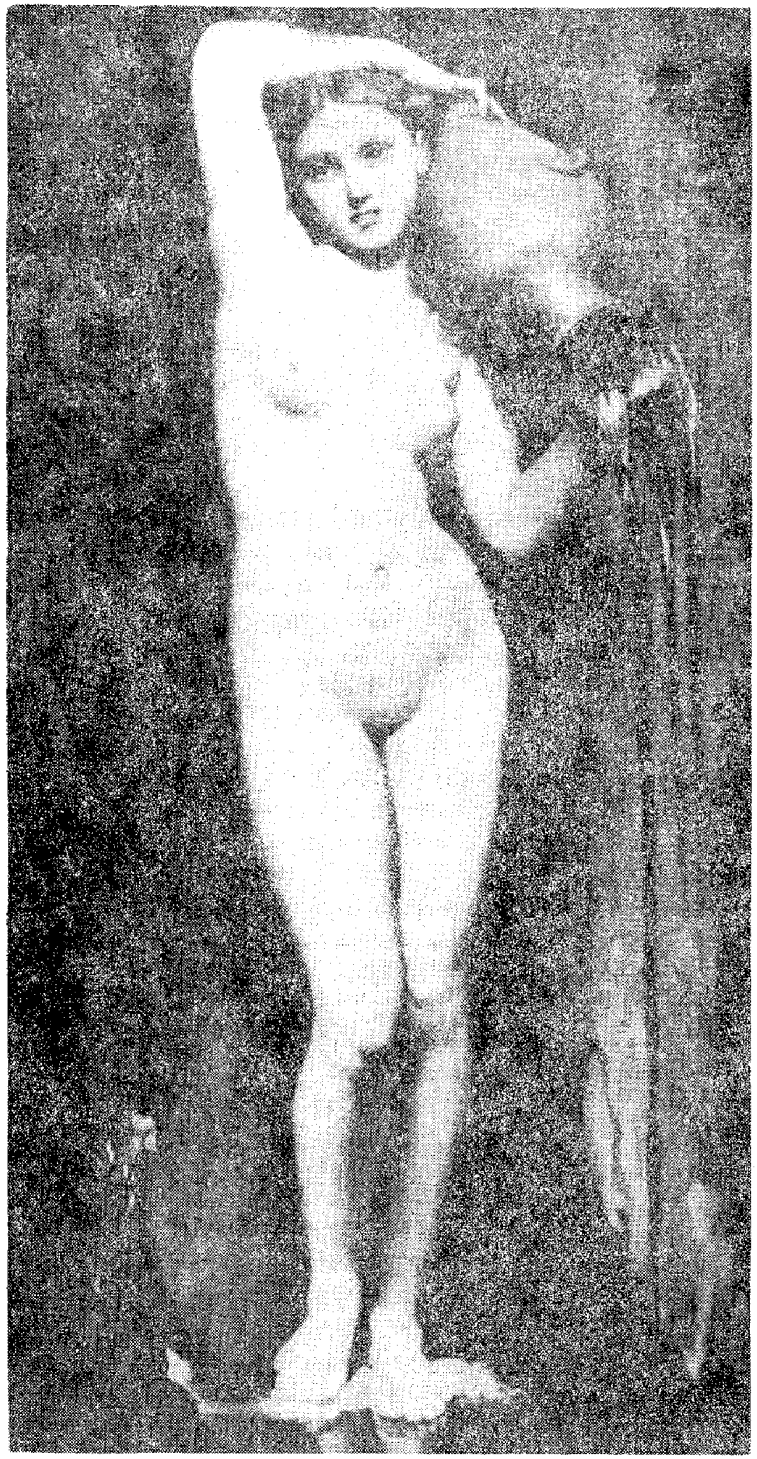


Figura 114
JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, Izvorul, *1856, Luvru, Paris.*

diferențele. În contrast cu „fața" goală a ulciorului, trăsăturile fetei stabilesc un contact mai marcat cu privitorul. În același timp, ulciorul permite curgerea liberă a apei, pe cînd gura fetei este aproape închisă. Contrastul nu se limitează la față. Conotațiile uterine ale ulciorului rimează cu corpul, și din nou asemănarea e folosită pentru a sublinia că, în timp ce vasul lasă să se reverse apa, zona pelviană a trupului este zăvorîtă. Pe scurt, tabloul exploatează tema feminității promise, dar neacordate.

Ambele aspecte ale acestei teme sînt dezvoltate prin invenții formale suplimentare. Refuzul feciorelnic ce reiese din genunchii strîns lipiți, din aderența brațului la cap și din strînsoarea mîinilor este contracarat prin deplina dezgolire a trupului. O antiteză similară poate fi găsită în postura corpului. Forma lui generală indică o axă de simetrie verticală dreaptă, dar simetria nu este nicăieri complet realizată cu excepția feței, care constituie un mic model de perfecțiune desăvîrșită. Brațele, sînii, coapsele, genunchii și picioarele sînt doar devieri alternante de la o simetrie potențială (fig. 115). De asemenea, nici verticala nu se realizează nicăieri, ea rezultînd numai din oblicitățile axelor mai mici, care se compensează reciproc. Direcția se schimbă de cel puțin cinci ori,

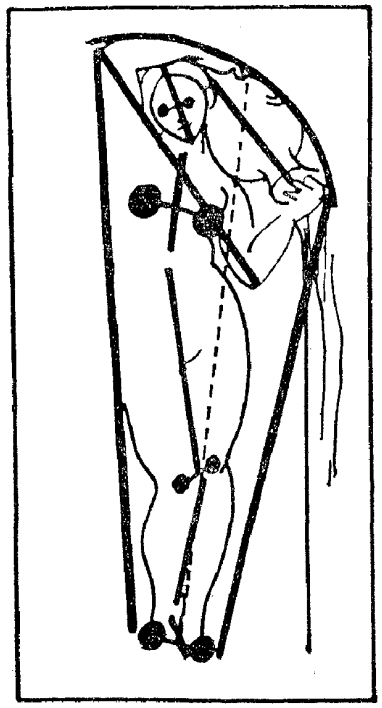


Figura 116

la axele capului, pieptului, bazinului, gambelor și picioarelor. Aspectul rectiliniar al ansamblului se naște din oscilația părților. El ne oferă seninătatea vieții, nu a morții. Există în această mișcare unduită a trupului ceva realmente asemănător apei, care lasă în umbră curgerea directă din ulcior. Nemișcarea fetei este mai vie decît apa ce se varsă. Potențialul este mai puternic decît realul.

Dacă privim acum axele centrale oblice pe care se înalță corpul, observăm că aceste axe sînt scurte la extremități, lungindu-se spre centru. Un crescendo al dimensiunilor conduce de la cap, trecînd prin piept, spre spațiul alungit al pîntecelui și coapselor; la fel stau lucrurile și dacă pornim de la picioare, prin gambe, către centru. Această simetrie între partea de sus și cea de jos este intensificată de un decrescendo al „acțiunii" picturale de la extremități spre centru. Atît în porțiunea de sus cît și în cea de jos găsim o abundență de mici unități și frîngeri unghiulare, o îngrămădire de detalii și o mișcare spre înainte și spre înapoi pe dimensiunea adîncimii. Această acțiune se stinge treptat pe măsură ce unitățile se măresc, pînă ce, dincolo de „porțile" sînilor și genunchilor, toate mișcările mărunte încetează, iar în centrul planului tăcut rămîne sanctuarul închis al organului genital.

Pe marginea stîngă a corpului, de la umăr în jos, găsim mici curbe ce duc spre arcul amplu al coapsei, urmate apoi de curbe din ce în ce mai reduse, la gambă, gleznă și laba piciorului. Acest contur stîng contrastează puternic cu cel drept, care este aproape o dreaptă perpendiculară. Verticala este prelungită și susținută prin ridicarea brațului drept. Acest contur combinat al triunghiului și brațului constituie un bun exemplu de reinterpretare formală a unui subiect, deoarece el este o descoperire, o linie nouă, neprevăzută în cadrul conceptului vizual de bază al trupului omenesc. Conturul din dreapta exprimă verticala ce este doar implicată în zigzagurile axei centrale. El reprezintă repausul și este aproape geometric, îndeplinind astfel o funcție similară celei îndeplinită de față. Corpul, deci, se află între două enunțuri pure ale principiilor pe care le combină în sine: calmul perfect al conturului drept și acțiunea unduită a celui stîng.

Simetria dintre partea de sus și cea de jos, inventată de artist pentru această imagine, nu se naște din structura organică. Ea este de asemenea contracarată de conturul general al corpului. Personajul se înscrie într-un triunghi subțire, înclinat, avînd în vîrfuri cotul drept, mîna stîngă și picioarele. Triunghiul creează o axă centrală secundară, oblică, care se sprijină labil pe o bază îngustă. Înclinarea lui constituie un adaos subtil la caracterul viu al corpului, fără să-i tulbure verticalitatea esențială. El atenuează parțial rigiditatea verticală a conturului drept, acesta fiind interpretat ca o abatere prin înclinare de la axa secundară a triunghiului (comparați cu figura 72 *b*). În fine, simetria oblică a celor două coate trebuie și ea notată, căci aici avem un element unghiular foarte important, el dînd „sare" unei compoziții ce ar putea suferi de monotonia curbelor grațioase.

Cîteva dintre trăsăturile descrise mai sus rezultă pur și simplu din figura obiectivă și alcătuirea corpului omenesc, dar o comparație între această pictură și o Veneră de Tițian, sau *David* al lui Micelangelo, ne arată cît de puține lucruri au în comun corpurile create de artiști. Remarcabilă în cazul unui tablou ca *Izvorul* este împrejurarea că, privindu-l, sesizăm efectul artificiilor formale ce îl fac să reprezinte atît de bogat viața, chiar dacă nu ne dăm seama de aceste artificii în sine. Atît de lin se integrează acestea într-un ansamblu de mare simplitate generală, atît de organic se naște schema compozițională din subiect și din mijloacele picturii, încît noi vedem, se pare, natura însăși, minunîndu-ne totodată de inteligența interpretativă pe care o conține.

Informația vizuală

S-ar fi putut părea că cele spuse contra copierii mecanice a obiectelor materiale și despre interpretarea vizuală a înțelesului prin forma abstractă organizată se aplică doar în domeniul artei, căci atunci cînd avem de-a face cu imagini menite să transmită informații faptice pentru texte științifice, dicționare, manuale tehnice etc., precizia mecanică a reprezentării ar fi o cerință evidentă. Și totuși nu este așa.

Înregistrarea fotografică, metoda cea mai fidelă de realizare a unei imagini, n-a înlocuit meșteșugul omenesc, și din motive întemeiate. Fotografia este, desigur, mai autentică în redarea unei scene de stradă, a unui mediu natural, a unei texturi, a unei expresii fugare. Ceea ce contează în asemenea situații este inventarul și dispunerea întîmplătoare, calitatea de ansamblu și detaliul complet, iar nu precizia formală. Cînd avem nevoie de imagini destinate unor scopuri tehnice sau științifice — bunăoară, ilustrații redînd mașini, organisme microscopice, operații chirurgicale — preferința se îndreaptă spre desene sau, cel puțin, spre fotografii retușate cu mîna. Motivul este că fotografiile ne redau obiectul „însuși", comunicîndu-ne unele dintre proprietățile lui: conturul caracteristic al unei păsări, culoarea unei substanțe chimice, numărul stratelor geologice. Ilustrația medicală trebuie să distingă între texturi netezi și texturi rugoase, să arate mărimea și poziția relativă a organelor, rețeaua vaselor sanguine, mecanismul unei articulații. O ilustrație tehnică trebuie să redea exact proporțiile și unghiurile, să stabilească concavitatea sau convexitatea unei piese și să diferențieze între ele unitățile. Proprietăți de acest fel sînt tot ce trebuie să știm. Reiese de aici nu numai că e mai bună acea imagine care omite amănuntele inutile, alegînd caracteristicile grăitoare, dar și că faptele semnificative trebuie transmise ochiului fără nici o ambiguitate. Aceasta se realizează cu ajutorul factorilor perceptuali, dintre care cîțiva sînt examinați în prezenta carte: simplitatea figurii, gruparea ordonată, suprapunerea clară, redarea distinctă a obiectului și afondului, folosirea eclerajului și a perspectivei, interpretarea valorilor spațiale. Precizia formei este necesară pentru a reda trăsăturile vizuale ale unui obiect.

Desenatorul însărcinat să realizeze o imagine fidelă a unui mecanism de ceas electric sau a unei inimi de broască trebuie să inventeze o schemă adaptată obiectului, așa cum face și artistul. Și întrucît realizarea imaginii înseamnă de fapt relevarea trăsăturilor importante, nu e surprinzător că desenatorul trebuie să sesizeze care sînt aceste trăsături. Pentru crearea unei ilustrații utile pot fi necesare cunoștințe de ordin biologic, medical și tehnic. Aceste cunoștințe sugerează artistului o schemă perceptuală adecvată existentă în obiect, pe care el o aplică imaginii. Orice reproducere este interpretare vizuală. Interpretările unui desenator neavizat, bazîndu-se numai pe ceea ce el vede în momentul respectiv, vor fi înșelătoare sau prea vagi. Desenele științifice ale lui Leonardo da Vinci sînt cu totul remarcabile tocmai pentru că el a înțeles deplin structura și funcționarea celor desenate, reușind totodată să organizeze, cu maximum de claritate, scheme perceptuale complexe (fig. 116).

Raportul dintre cunoștințele intelectuale și reprezentarea vizuală este adesea greșit înțeles. Unii teoreticieni consideră că un concept abstract poate fi redat direct într-o imagine, pe cînd alții afirmă că noțiunile teoretice nu fac altceva decît să tulbure realizarea picturală. Adevărul pare a fi că orice abstracțiune poate fi transpusă într-o formă vizuală, devenind astfel parte autentică a unui concept vizual. Afirmația lui Leonardo că „Gîtul are patru mișcări, prima fiind ridicarea și a doua coborîrea feței, a treia — întoarcerea spre dreapta sau spre stînga, iar a patra — aplecarea capului în dreapta ori la stînga" nu implică în sine o anumită imagine. Ea se bazează însă pe un concept vizual, și oricine poate utiliza această noțiune teoretică cercetînd mecanismele celor patru mișcări în corpul omenesc și formîndu-și o idee vizuală proprie.

Deși temporar ieșit din modă, studiul anatomic îi este util artistului, deoarece îi permite să dobîndească concepte vizuale despre lucruri care nu pot fi văzute direct, dar care îl ajută să dea formă celor ce pot fi văzute. Corpul omenesc este un fel de sac plin cu obiecte ale căror figuri, deși dau naștere unor protuberanțe evidente, nu pot fi percepute clar din cauză că sacul atenuează contururile și ascunde tot ce nu apare la exterior. Astfel, figura sacului este mai degrabă haotică și incertă. Ei trebuie să i se aplice o schemă formală, și, așa cum am subliniat mai sus, există nenumărate moduri de a face aceasta. Unele dintre ele se pot baza pe cunoașterea formei și îmbinării mușchilor, tendoanelor și oaselor de sub piele. Avînd în memorie imaginea acestor structuri interne, artistul poate inventa scheme care interpretează exteriorul în concordanță cu interiorul. Ceva foarte asemănător se poate spune despre creatorii de ilustrații anatomice, fiziologice sau biologice.

Cum a reprezenta un obiect înseamnă a arăta unele dintre proprietățile lui specifice, putem adesea realiza cel mai bine acest scop abătîndu-ne pronunțat de la aspectul „fotografic". Acest lucru este foarte clar în cazul diagramelor. Planul liniilor de metrou publicat de Societatea de transport din Londra oferă informațiile dorite cu cea mai mare claritate, încîntînd totodată ochiul cu armonia

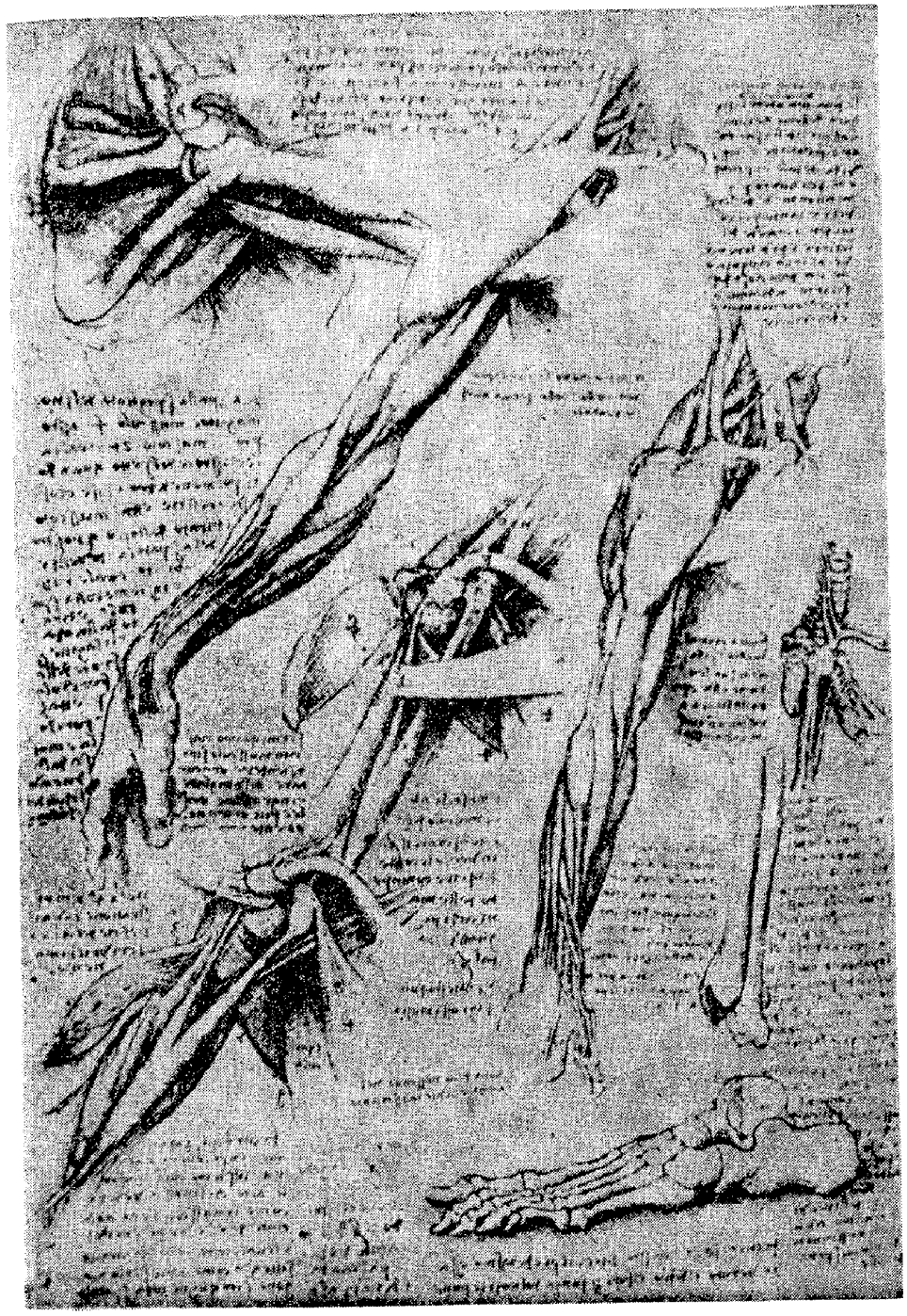


Figura 116

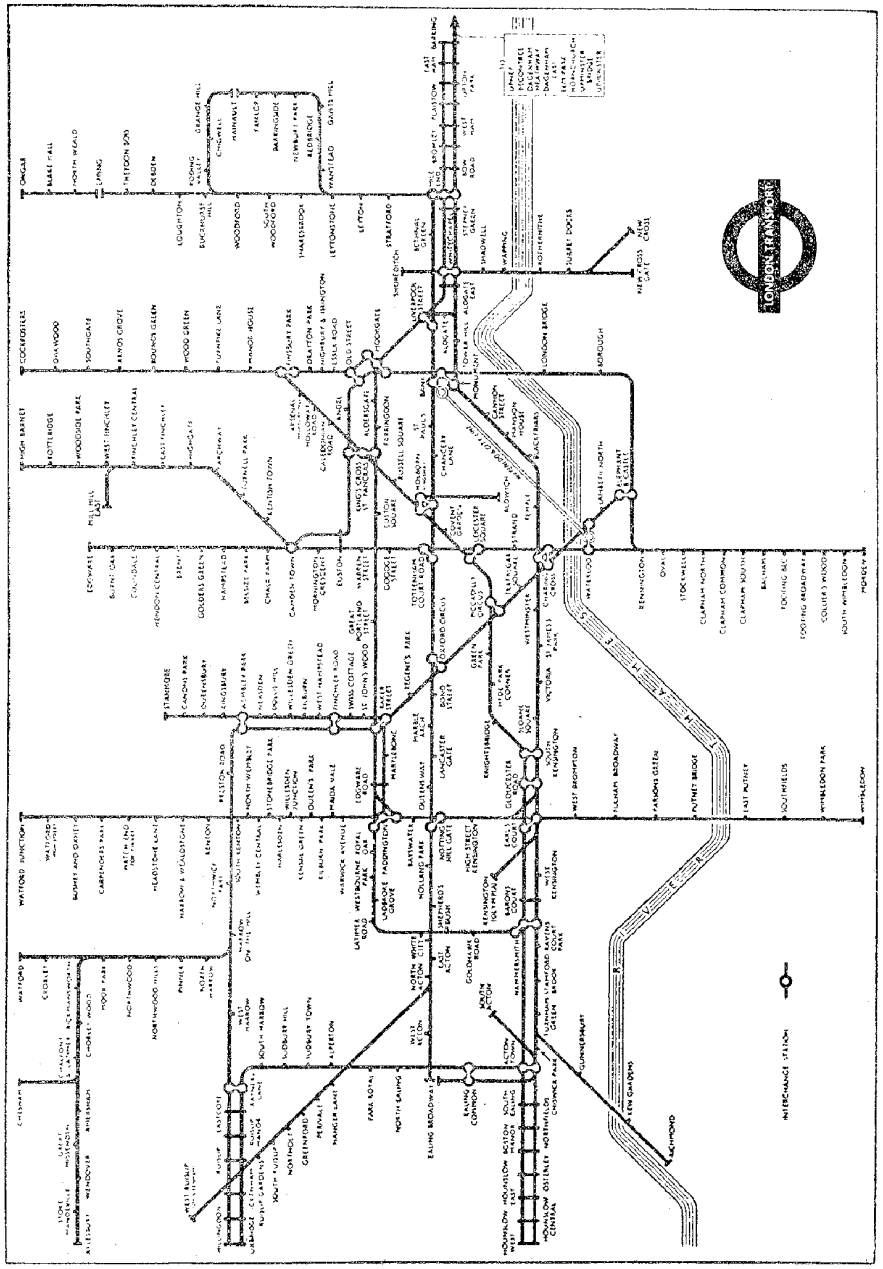


Figura 117

desenului său (fig. 117). Efectul se realizează prin eliminarea tuturor amănuntelor locale, cu excepția trăsăturilor topografice semnificative, adică rețeaua de stații și de legături. Toate rutele sînt reduse la linii drepte, iar toate unghiurile la două, foarte simple, cel de 90° și cel de 45°. Planul implică foarte multe omisiuni și deformări, dar tocmai de aceea el constituie cea mai bună imagine posibilă a realității menite s-o reprezinte. Un alt exemplu poate fi găsit tot la Leonardo, care ne spune: „După ce ați înfățișat oasele mîinii, dacă vreți să înfățișați peste acestea mușchii ce se prind de ele, faceți linii punctate în locul mușchilor. Spun linii punctate și nu linii pline, pentru a arăta care mușchi trece pe sub sau peste celălalt, ceea ce nu se poate indica folosind linii pline." Nu se ține seamă decît de punctele de atac și de intersectările în spațiu. Redarea mărimii și formei mușchilor ar distrage sau obstrua vederea.

Expresia transmisă de o formă vizuală este clară doar în măsura în care sînt clare trăsăturile perceptuale ce îi servesc drept suport. O linie curbată clar își exprimă caracterul mai mult sau mai puțin pronunțat al curburii cu o claritate corespunzătoare. Dar o linie a cărei structură generală este confuză pentru ochi nu poate comunica nici un înțeles. Un artist poate picta o imagine în care recunoaștem ușor un tigru feroce, dar dacă nu este ferocitate în culoare și în linie, tigrul ne va părea împăiat, iar ferocitatea poate exista în culori și în linii doar dacă se subliniază cu precizie trăsăturile perceptuale respective. Figura 118

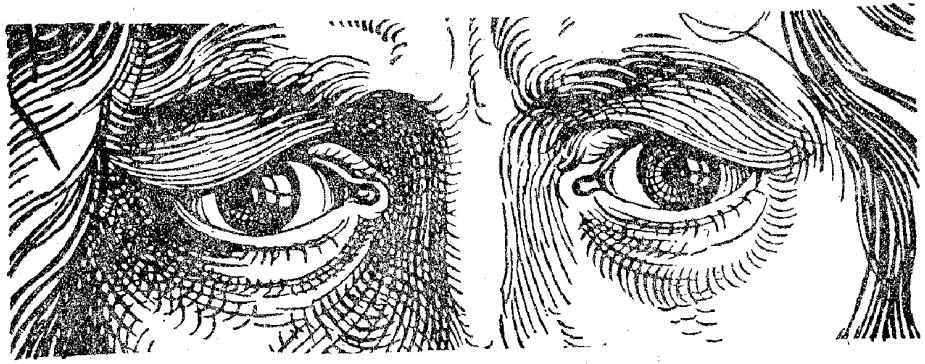


Figura 118

este luată dintr-o xilogravură de Dürer, care reprezintă capul lui Iisus încununat cu spini. Direcția, curbura, strălucirea și poziția spațială sînt astfel definite încît fiecare element perceptual contribuie la redarea unei expresii precise de suferință, întemeiată pe trăsături ca pleoapa grea ce se lasă peste privirea fixă. Nu se întîmplă deseori ca forma vizuală să ne ofere o asemenea îmbinare simplă de elemente simple, dar oricît de complexă ar fi configurația culorilor, maselor sau contururilor, ea își va transmite mesajul doar dacă, în felul său propriu, va avea precizia liniilor lui Dürer.

4

CREȘTEREA

Multe din cele spuse în această carte despre percepția și reprezentarea vizuală se aplică și comportamentului uman în general. Tendința spre cea mai simplă formă, de exemplu, guvernează activitățile organismului la un nivel fiziologic și psihologic atît de elementar, încît contează prea puțin țara sau perioada istorică din care ne extragem exemplele. Totuși, chiar și examenul unei tendințe atît de generale nu poate ignora anumite deosebiri caracteristice în folosirea schemelor vizuale, deosebiri ce reflectă stadii succesive de dezvoltare mintală.

Aceste stadii de dezvoltare apar în forma lor cea mai pură și mai completă în producțiile artistice ale copiilor. Găsim însă analogii frapante cu arta copiilor în fazele de început al așa-numitei arte primitive din întreaga lume, ba chiar și atunci cînd un începător, indiferent de vîrstă sau loc geografic, își încearcă prima oară mîna într-o anumită artă. Evident, există diferențe însemnate între atitudinile și producțiile copiilor occidentali și cele ale copiilor de eschimoși, între cele ale copiilor inteligenți și cele ale copiilor mărginiți, între cele ale copiilor bine îngrijiți și cele ale copiilor neglijați, între cele ale orășenilor educați și cele ale vînătorilor din sălbăticie; dar și aici se va dovedi util, pentru scopul nostru, să subliniem asemănările și nu diferențele.

Formele timpurii de reprezentare vizuală ne solicită atenția nu numai pentru că ele sînt de un vădit interes educațional, dar și pentru că toate trăsăturile fundamentale care acționează în moduri rafinate, complicate și modificate în arta matură se vădesc cu o limpezime elementară în imaginile create de copii sau de primitivi. Aceasta se referă la relațiile dintre forma observată și cea inventată, la perceperea spațiului în raport cu tehnicile bi- și tridimensionale, la interacțiunea dintre comportamentul motor și controlul vizual, la legătura strînsă dintre percepție și cunoaștere și așa mai departe. Nu există așadar o introducere mai edificatoare în arta adultă decît un studiu al manifestărilor timpurii ale acelor principii și tendințe ce guvernează permanent creația vizuală.

De ce desenează copiii așa?

De la început am subliniat că nu putem spera să înțelegem natura reprezentării vizuale dacă încercăm s-o extragem direct din proiecțiile optice ale obiectelor materiale ce constituie lumea noastră. Picturile și sculpturile de orice

stil au proprietăți ce nu pot fi explicate ca simple modificări ale materiei prime perceptuale receptate prin simțuri.

Cele de mai sus sînt valabile și pentru succesiunea de stadii în care se dezvoltă de regulă forma reprezentațională. Dacă presupunem că punctul de plecare al experienței vizuale îl constituie proiecțiile optice furnizate de lentilele din ochi, ne-am aștepta ca primele încercări de creare a unei imagini să se apropie cel mai mult de aceste proiecții. Desigur, ele n-ar putea semăna cu modelele mai fidel decît o permit puterea limitată de observație și dexteritatea tehnică limitată, dar imaginea respectivă, ce transpare din aceste străduanii stîngace, ar fi neîndoios cea a proiecției optice. Ne-am mai aștepta ca orice deviere de la acest model să fie un stadiu ulterior, rezervat libertății rafinamentului matur. Și totuși, tocmai contrariul este adevărat.

Desenele timpurii ale copiilor nu arată nici băunuita conformitate față de aspectul realist și nici proiecțiile spațiale la care ne-am aștepta. Care este explicația? Întrucît am presupus că pentru oamenii normali perceptele vizuale pot fi numai proiecții fidele, trebuia găsită o cauză pentru această abatere. S-a sugerat, de pildă, că din punct de vedere tehnic copiii sînt incapabili să reproducă ceea ce percep. Așa cum ei nu pot lovi centrul țintei cu un glonte, căci le lipsește concentrarea privirii și siguranța mîinii ce caracterizează pe țintașul adult, tot astfel ochii și mîinile lor n-au deprinderea de a realiza liniile corespunzătoare cu creionul sau cu penelul. Este foarte adevărat că desenele copiilor mici vădesc o stăpînire incompletă a activității motorii. Liniile lor urmează uneori cursuri neregulate în zigzag și nu se întîlnesc exact acolo unde ar trebui. Cel mai adesea, totuși, liniile sînt destul de precise pentru a indica ce reprezintă desenul, mai ales pentru privitorul care poate compara numeroase desene de același fel. Și apoi, la o vîrstă destul de fragedă această imprecizie a trăsăturii face loc unei exactități mai mult decît suficientă pentru a arăta ce încearcă să deseneze copilul. Comparați aceste forme de început cu desenele unui amator stîngaci care încearcă să copieze fotografii ori picturi realiste și veți observa diferența fundamentală. Privitorul este invitat să prindă un creion în gură sau între degetele de la picioare și să copieze o imagine realistă a urechii omenești. Liniile pot apărea atît de chinuite încît să fie total de nerecunoscut, dar dacă desenul este cît de cît reușit, el va diferi totuși fundamental de modul obișnuit în care un copil desenează urechea, sub forma a două cercuri concentrice, unul pentru conturul exterior, celălalt pentru orificiul interior. Nu în lipsa de îndemînare motorie își găsește explicația această diferență esențială. Alți teoreticieni au susținut că copiii tind să traseze linii drepte, cercuri și ovale, deoarece aceste forme simple sînt relativ ușor de desenat. Afirmația este perfect adevărată, dar nu ne spune ce proces mintal îi face pe copii să identifice obiecte complexe cu figuri geometrice pe care nu le putem interpreta ca imagini proiective simplificate.

Nu se poate invoca nici lipsa de interes sau neglijența observației. Copiii observă cu o perspicacitate ce dă de rușine pe numeroși adulți, și nimeni dintre cei care au văzut expresia de uimire totală din ochii lor, sau concentrația intensă cu care copiii pictează ori desenează, nu va accepta o explicație bazată pe neglijență sau indiferență. Este adevărat că pînă la o anumită vîrstă, dacă i se cere copilului să-și deseneze tatăl, el se va servi prea puțin de acea persoană anumită ce îi servește drept model. Acest comportament nu dovedește însă că copilul nu vrea sau nu poate să-și observe mediul ambiant; el ignoră modelul doar pentru că n-are nevoie de informații suplimentare pentru ceea ce consideră a fi o bună reprezentare în desen a unui om.

Există și alte explicații, multe din ele pur verbale, ca, de pildă, cea care susține că imaginile create de copii arată astfel deoarece nu sînt cópii, ci „simboluri" ale lucrurilor reale. Termenul de „simbol" este folosit atît de confuz astăzi încît îl putem aplica ori de cîte ori un lucru reprezintă alt lucru. Din acest motiv el nu mai are valoare explicativă și ar trebui evitat. Nu putem aprecia dacă o asemenea afirmație este corectă, greșită sau total gratuită.

Teoria intelectualistă

Cea mai veche — și, chiar și acum, cea mai răspîndită — explicație a desenelor făcute de copii este aceea că, întrucît copiii nu reprezintă ceea ce se presupune că văd, trebuie să intervină aici o altă activitate mintală decît percepția. Este evident că, de fapt, copiii se limitează la reprezentarea calităților generale ale obiectelor, cum ar fi rectiliniaritatea picioarelor, rotunjimea capului, simetria trupului omenesc. Acestea sînt elemente de cunoaștere generalizată; de aici, celebra teorie care susține că „copilul desenează ceea ce știe și nu ceea ce vede".

Cunoașterea nu are însă numai un singur înțeles. În multe cazuri crearea de imagini vizuale nu se bazează de fapt pe ceea ce ochii se întîmplă să vadă în clipa realizării imaginii. Desenatorul folosește în fond o sinteză a numeroaselor sale observații anterioare asupra unui anumit fel de obiect — cai, copaci sau corpuri omenești. Acest proces poate într-adevăr fi descris ca desen pe baza cunoștințelor anterioare, dar e vorba de cunoștințe ce nu pot fi considerate ca o alternativă a vederii.

Teoria intelectualistă afirmă că desenele copiilor, ca și alte forme de artă în stadiile inițiale, derivă dintr-o sursă nonvizuală, și anume din concepte „abstracte". Termenul de „abstract" descrie aici cunoașterea nonperceptuală. Dar, ne vom întreba, în ce alt domeniu de activitate mintală se poate găsi un concept dacă îl excludem din cel al imaginilor? Se bazează oare copilul pe concepte pur verbale? Astfel de concepte există — de pildă, numeralul „cinci" din afirmația „O mînă are cinci degete". Copilul posedă de fapt aceste cunoștințe în mod verbal, dar atunci cînd desenează o mînă, el numără degetele ca să se asigure că le pune pe toate.

Aceasta se întîmplă, adică, atunci cînd unui copil i-a fost sesizat numărul corect de degete. Procedeul lui obișnuit este însă tocmai cel contrar. În mod normal, în activitatea sa copilul se bazează într-adevăr pe concepte, dar pe concepte vizuale. Conceptul vizual al unei mîini constă dintr-o bază rotundă, adică palma, din care răsar degetele, ca un fel de țepi drepți, în formă de raze solare, numărul lor fiind determinat, așa cum vom vedea, de considerente pur vizuale.

Viața mintală a copiilor este strîns împletită cu experiența lor senzorială. Pentru mintea tînără, lucrurile sînt așa cum ele arată, sună, se mișcă sau miros. Dacă mintea copilului conține vreun fel de concepte nonperceptuale, acestea trebuie să fie foarte puține, iar influența lor asupra reprezentării picturale nu poate fi decît neglijabilă. Dar chiar dacă copilul are conceptele nonperceptuale ale rotunjimii, simetriei sau rectiliniarității — și cine ne-ar putea spune din ce material sînt alcătuite aceste concepte? — cum ar putea ele oare să fie transpuse în forme vizuale?

Trebuie de asemenea să ne întrebăm: de unde provin aceste concepte la început? Dacă ele se nasc din experiența vizuală, putem oare crede că materia primă vizuală inițială este prelucrată și transformată într-o „abstracție" nonvizuală doar pentru a fi retranspusă apoi în formă vizuală în cadrul creării de imagini? Sau, dacă aceste concepte sînt transmise copiilor de către persoane mai în vîrstă, iar primitivilor prin convențiile culturale, cum se poate realiza aceasta în mod nonvizual?

Speculația psihologică a bătut multă monedă pe tema simțului tactil. Presupunîndu-se că percepția vizuală se întemeiază pe proiecții optice, s-a considerat că simțul vederii nu este capabil să trasmită o imagine veridică a felului cum se prezintă în realitate obiectele tridimensionale. Aceste cunoștințe trebuiau așadar să provină din simțul tactil. Se raționa: pipăitul nu depinde de proiecțiile transmise cu ajutorul luminii prin spațiul gol; pipăitul se bazează pe contact direct cu obiectele. El se exercită din toate părțile. Putem deci considera că pipăitul ne dă informații obiective.

Ipoteza sună bine și, de fapt, nu putem să ne îndoim de interacțiunea efectivă a vederii și pipăitului în toate stadiile dezvoltării omenești. Prioritatea pipăitului sau a „comportamentului motor" este însă o altă problemă. Ea pare a fi o simplă presupunere nesprijinită de dovezi. Arnold Gesell, specializat în psihologia copilului, afirma cu ani în urmă că „prehensiunea oculară o precede pe cea manuală". El scria: „Natura a dat prioritate simțului vederii. Cu șase luni înainte de naștere, ochii fătului fac mișcări ușoare și independente sub pleoapele lipite. Cu timpul ei ajung să se miște la unison, astfel încît copilul se naște cu doi ochi combinați parțial într-un singur organ. ... Sugaciul ‚apucă' lumea cu ochii mult timp înainte de a o apuca cu mîinile, faptul fiind foarte semnificativ. În primele opt săptămîni de viață, mîinile copilului stau mai mult strînse pumn, pe cînd ochii și creierul sînt active, privind, căutînd și, într-un mod rudimentar, apucînd și înțelegînd". Recent, T.G.R. Bower a conchis, pe baza unor experimente

ingenioase, că sugarii ajung să-și dea seama de soliditatea și tangibilitatea obiectelor fizice pe calea experienței vizuale, și nu prin contribuția principală a simțului tactil.

Acest lucru nu ne surprinde dacă ne dăm seama că a sesiza forma unui obiect prin pipăit nu este deloc mai simplu sau mai direct decît a o sesiza prin văz. Desigur, există o distanță materială între ochi și cutia pe care aceștia o văd, în timp ce mîinile se află în contact nemijlocit cu cutia. Dar mintea nu participă la caracterul nemijlocit al contactului realizat acolo. Ea depinde exclusiv de senzațiile generate în organele de simț. Atunci cînd mîinile explorează cutia, în piele sînt stimulate, independent unele de altele, așa-numitele „puncte tactile". Imaginea tactilă a unei suprafețe, a unei forme sau a unui unghi trebuie să fie compusă de creier, la fel cum acesta obține imaginea vizuală dintr-o multitudine de stimulări retiniene. Pipăitul nu realizează direct nici distanța, nici mărimea fizică. Tot ceea ce se transmite la creier sînt mesaje despre extensiile și contracțiile musculare ce se produc atunci cînd mîna se întinde sau se întoarce după un colț. Cînd cineva se mișcă prin spațiu, creierul persoanei respective înregistrează o succesiune de mișcări ale picioarelor. Aceste senzații nu conțin în sine spațiul. Pentru a recepta spațiul pe cale kinestezică, creierul trebuie să obțină această experiență din mesaje senzoriale care n-au caracter spațial, cu alte cuvinte, kinestezia implică același tip de sarcină ca și văzul, doar că modul de realizare pare cu mult mai greu de înțeles în cazul kinesteziei (atît de greu încît, după cîte știu, nici un psiholog n-a încercat pînă acum să descrie acest proces). Nu ne putem îndoi că senzațiile ce provin din organele tactile, de la mușchi, tendoane și articulații, contribuie enorm la modul în care devenim conștienți de spațiu și de forme. Dar încercînd să eludăm problemele percepției vizuale prin referiri la kinestezie nu reușim decît să cădem din lac în puț.

Teoria intelectualistă a fost aplicată nu numai la desenele copiilor, ci și la toate felurile de artă „geometrică", puternic formalizată, mai ales la arta popoarelor primitive. Și cum nu se prea poate susține că orice artă se naște din concepte nonvizuale, această teorie a dus la afirmația că există două procedee artistice, diferite principial între ele. Copiii, pictorii din neolitic, indienii americani și băștinașii din Africa se bazează pe abstractizări intelectuale, realizînd o „artă conceptuală". Artiștii din peșterile paleoliticului, muraliștii de la Pompei și pictorii europeni ai perioadei Renașterii și post-Renașterii reprezentau ceea ce vedeau cu ochii, practicînd o „artă perceptuală". Această dihotomie absurdă este unul din principalele neajunsuri ale teoriei, ea ascunzînd faptul esențial că același tip de formă bine definită pe care o găsim la loc de frunte în operele multor primitivi este indispensabil oricărei reprezentări „realiste" care merită numele de artă. Corpul omenesc desenat de un copil nu este cu nimic mai „schematic" decît un corp pictat de Rubens, ci e doar mai puțin diferențiat. Și, așa cum subliniam mai sus, studiile foarte naturaliste făcute de Dürer asupra mîinilor, fețelor, aripilor de păsări sînt opere de artă numai pentru că nenumăratele trăsături și forme alcătuiesc imagini bine organizate, deși complexe, care interpretează subiectul.

Pe de altă parte, teoria intelectualistă neglijează importanta contribuție adusă de observația perceptuală chiar și lucrărilor foarte stilizate. Atunci cînd un băștinaș din Mările Sudului pictează marea agitată de vînt sub forma unui dreptunghi străbătut de paralele oblice, el redă trăsăturile esențiale ale structurii vizuale a modelului într-un mod simplificat, dar absolut „nesimbolic".

Ei desenează ceea ce văd

O teorie atît de vădit în contradicție cu faptele n-ar fi fost larg acceptată dacă ar fi existat o alternativă. Dar n-a existat atîta vreme cît se credea că perceptele se pot referi doar la cazuri individuale, particulare: o anumită persoană, un anumit cîine, un anumit copac. Orice noțiune generală despre persoane, cîini sau copaci ca feluri de obiecte trebuia să provină neapărat dintr-o sursă nonperceptuală.

Această distincție forțată între percepție și concepție a fost înlăturată de dovezile că percepția nu pornește de la elemente particulare transformate apoi în abstracții de către intelect, ci de la generalități.

„Triunghiularitatea" este un percept primar, nu un concept secundar. Distincția între diferitele triunghiuri individuale apare mai tîrziu, nu mai devreme. „Caninitatea" este percepută înainte de caracterul particular al cîinilor individuali. Dacă acest lucru e adevărat, ne putem aștepta ca primele reprezentări artistice bazate pe observație naivă să conțină generalități, adică trăsături structurale simple și generale. Exact așa constatăm că stau lucrurile.

Copiii și primitivii desenează generalități și forme nonproiective tocmai pentru că ei desenează ceea ce văd. Dar aceasta nu explică totul. Neîndoielnic, copiii văd mai mult decît ceea ce desenează. La o vîrstă cînd ei disting ușor diferite persoane și observă cele mai mici schimbări ale unor obiecte familiare, desenele lor sînt încă foarte nediferențiate. Motivele trebuie să se afle în natura și funcția reprezentării picturale.

Și aici trebuie să înlăturăm din cale o prejudecată depășită, dar tenace. Așa cum se presupunea că orice percepție vizuală realizează în întregime aspectul individual, tot astfel se considera că desenele și alte imagini țintesc la copierea fidelă a tot ceea ce vede desenatorul la modelul său. Acest lucru nu este nicidecum adevărat. Felul cum se prezintă o imagine acceptabilă a unui obiect depinde de criteriile desenatorului și de scopul desenului. Chiar și în practica adulților, un simplu cerc sau un punct este suficient pentru a indica un oraș, un corp omenesc, o planetă, putînd de fapt să slujească unui anumit scop mult mai bine decît o imagine mai detaliată. Așadar, cînd copilul se desenează pe sine ca o simplă configurație de cercuri, ovale și linii drepte, el poate face aceasta nu pentru că e tot ceea ce vede cînd se privește în oglindă și nu pentru că e incapabil să producă o

imagine mai fidelă, ci pentru că desenul lui simplu îndeplinește toate condițiile cerute de el unei imagini.

O altă diferență fundamentală între percepție și imagine trebuie de asemenea discutată aici. Dacă percepția constă nu în înregistrarea fidelă, „fotografică", ci în sesizarea trăsăturilor structurale globale, pare evident că asemenea concepte vizuale nu au o formă explicită. De pildă, vederea formei unui cap de om poate implica vederea rotunjimii acestuia. Dar, evident, această rotunjime nu este o trăsătură perceptuală tangibilă. Ea nu se materializează în vreun cap sau în vreun număr de capete. Există forme ce reprezintă perfect rotunjimea — cercul, sfera. Totuși chiar și aceste forme reprezintă, și nu constituie, rotunjimea, iar un cap nu e nici cerc, nici sferă. Cu alte cuvinte, dacă vreau să reprezint rotunjimea unui obiect, bunăoară a capului, nu pot să mă bazez pe vreo formă realmente dată a acestuia, ci trebuie să găsesc sau să inventez o formă care va întruchipa satisfăcător generalitatea vizuală „rotunjime" în lumea obiectelor tangibile. Atunci cînd copilul folosește un cerc pentru a reprezenta capul, acest cerc nu îi este dat în cadrul obiectului. El este o pură invenție, o realizare remarcabilă, la care copilul ajunge doar după experimentări laborioase.

Ceva similar este valabil și în cazul culorii. Culoarea majorității obiectelor nu este deloc uniformă în spațiu sau în timp; ea nu este identică la diferite exemplare din același tip de obiecte. Culoarea pe care copilul o dă arborilor din desenele sale cu greu ar putea fi socotită o nuanță specifică de verde, aleasă dintre sutele de nuanțe văzute la copaci. Ea este o culoare ce corespunde impresiei generale pe care o dau aceștia. Și aici avem de-a face nu cu o imitație, ci cu o invenție, cu descoperirea unui echivalent ce reprezintă trăsăturile semnificative ale modelului cu mijloacele unei anumite tehnici.

Conceptele reprezentaționale

Putem exprima mai net același lucru spunînd că realizarea imaginilor de orice fel necesită folosirea conceptelor reprezentaționale. Aceste concepte oferă echivalentul într-o anumită tehnică a conceptelor vizuale pe care artistul vrea să le redea, și ele își găsesc manifestarea exterioară în ceea ce se realizează cu creionul, cu penelul ori cu dalta.

Tocmai formarea unor concepte figurative, mai presus de orice altceva, îl distinge pe artist de nonartist. Receptează oare artistul lumea și viața în alt fel decît omul obișnuit? N-avem nici un motiv temeinic să credem așa ceva. Desigur, artistul trebuie să fie adînc preocupat și impresionat de trăirile sale. El trebuie de asemenea să aibă înțelepciunea de a găsi semnificații în întîmplările particulare, înțelegîndu-le ca simboluri ale unor adevăruri universale. Aceste calități sînt indispensabile. Dar nu numai artiștii le posedă. Privilegiul artistului este capacitatea de a sesiza natura și înțelesul unei trăiri în raport cu o anumită tehnică artistică, putînd astfel să le facă tangibile. Nonartistul este lăsat „fără grai" de rodul înțelepciunii sale senzoriale. El nu-i poate da o formă materială adecvată. El se poate

exprima *pe sine* mai mult sau mai puțin inteligibil, dar nu-și poate exprima trăirea. În momentele în care o ființă umană este artist, ea găsește o configurație pentru structura informă a celor receptate.

De ce oare anumite peisaje, amănunte sau gesturi „au efect"? Deoarece ele sugerează, într-o anumită tehnică artistică, o formă semnificativă pentru un adevăr pertinent. Căutînd asemenea trăiri semnificative, artistul privește în jur cu ochii pictorului, sculptorului, dansatorului sau poetului, reacționînd la ceea ce se potrivește formei sale. Plimbîndu-se pe cîmp, un fotograf poate privi lumea cu ochii aparatului fotografic, reacționînd doar la ceea ce „iese" în fotografie. Dar artistul nu este totdeauna artist. Matisse a fost întrebat odată dacă vede tomatele la fel cînd le mănîncă și cînd le pictează. „Nu", a răspuns el, „cînd le mănînc le văd ca toată lumea." Capacitatea de a prinde „sensul" tomatei în formă picturală distinge reacția pictorului de gestul amorf, nesatisfăcător, cu care reacționează nonartistul la ceea ce poate constitui o trăire foarte asemănătoare.

Experimentele cu copii ne-au ajutat să înțelegem importanța conceptelor reprezentaționale prin aceea că au dezvăluit diferența dintre recunoaștere și imitare. David Olson a dus muncă de pionierat; încercînd să explice de ce într-un anumit stadiu de dezvoltare copiii pot recunoaște o diagonală, diferențiind-o de o verticală sau de o orizontală, dar nu pot imita o diagonală model nici prin desen și nici prin aranjarea unor puluri pe o tablă de șah. Într-unul din experimentele sale, copiilor li s-a arătat un aranjament în diagonală pe tabla de șah, în care pulul din dreapta jos era deplasat cu o pătrățică spre stînga. Toți copiii au spus imediat că linia nu era o diagonală perfectă, dar nici unul dintre ei n-a putut să precizeze de ce, sau să corecteze abaterea aducînd pulul la locul potrivit.

Singurul mod eficace de a rezolva problema a fost să se atragă atenția copiilor asupra componentelor formale ce contribuie la realizarea unei diagonale: începeți dintr-unul din colțurile de jos, mergeți de-a curmezișul spre colțul opus de sus, nu vă abateți pe verticală sau pe orizontală etc. Cu alte cuvinte, copiii trebuiau să învețe nu numai conceptul vizual al diagonalei, ci și trăsăturile formale ce-l alcătuiau. „Diferența", am arătat eu în această privință, „nu este în primul rînd între percepție și reprezentare, ci între percepția efectului și percepția formei, aceasta din urmă fiind necesară pentru reprezentare."

Fie că sînt învățați să facă aceasta, fie că nu, copiii își însușesc pînă la urmă arta desenării diagonalelor. Așa cum vom vedea, în timpul dezvoltării desenului spontan copiii asimilează mai întîi relația dintre orizontal și vertical, trecînd apoi de aici la direcțiile oblice. Cu alte cuvinte, ei dobîndesc conceptele reprezentaționale de care au nevoie pentru a mînui forme și relații formale din ce în ce mai complexe.

Tipurile de forme pe care le poate folosi un novice sînt uneori definite prin termenul de „scheme". Acest termen n-ar fi prea nepotrivit dacă, așa cum spu-

neam mai sus, el nu s-ar aplica întregii arte și n-ar avea conotații negative. Din păcate, el implică adesea faptul că copilul este limitat de convenții rigide care îi leagă ochii și mîinile în tipare primitive și care trebuie sfărîmate ca o găoace de ou pentru ca tînărul să-și poată dobîndi libertatea în expresie. O asemenea părere nu poate decît stînjeni înțelegerea, ducînd la practici educaționale dăunătoare. Atunci cînd urcăm o scară trebuie mai întîi să „cucerim" prima treaptă pentru a ajunge la a doua; totuși această primă treaptă nu este un obstacol în calea spre a doua, ci mai degrabă o premisă obligatorie în atingerea ei. La fel, primele concepte reprezentaționale nu sînt „cămăși de forță", ci forme indispensabile ale primelor concepții. Simplitatea lor se potrivește cu nivelul de organizare al minții tînărului desenator. Pe măsură ce mintea se rafinează, imaginile create de ea devin mai complexe, cele două procese de creștere susținîndu-se în permanență reciproc. La niveluri de mare complexitate, conceptele reprezentaționale nu mai sînt atît de ușor detectabile ca în operele timpurii, dar, departe de a fi depășite sau abandonate de către artistul matur, ele rămîn — într-un mod adecvat bogăției gîndirii sale — acele forme indispensabile care numai ele îi pot permite să exprime ce are de exprimat.

Gustaf Britsch este primul care a demonstrat sistematic că forma picturală se dezvoltă în mod organic după reguli bine definite, de la imaginile cele mai simple spre imagini tot mai complexe, în cadrul unui proces de diferențiere treptată. Britsch a arătat caracterul nesatisfăcător al demersului „realist", care nu găsea în desenele copiilor decît o imperfecțiune agreabilă și care aborda fazele dezvoltării lor doar sub aspectul unei „corectitudini" crescînde. Ca profesor de artă, Britsch n-a recurs la psihologia percepției, dar constatările lui susțin tendințele mai recente din acest domeniu, fiind la rîndul lor susținute de ele. Ca mulți alți pionieri, atacînd demersul realist, Britsch pare să-și fi împins ideile revoluționare spre extrema cealaltă. După cît se poate stabili din scrierile publicate sub numele lui, analiza lui Britsch acordă un rol neaînsemnat influenței obiectului perceput asupra formei picturale. Pentru el dezvoltarea formei este un proces mintal autonom, o dezvoltare ce se aseamănă cu creșterea unei plante. Dar tocmai această unilateralitate face prezentarea sa și mai remarcabilă; iar eu trebuie să admit că atunci cînd încerc să descriu unele faze ale dezvoltării formale ca interacțiuni între concepte perceptuale și concepte reprezentaționale, pornesc de la temelia așezată de Britsch.

Desenul ca mișcare

Ochiul și mîna sînt părinții activității artistice. Desenul, pictura și modelajul sînt tipuri de comportament motric al omului și se poate presupune că ele s-au dezvoltat din două feluri mai vechi și mai generale de asemenea comportament: mișcarea expresivă și mișcarea descriptivă.

Primele mîzgăleli ale unui copil nu sînt menite a fi reprezentări. Ele constituie o formă plăcută de activitate motrică, prin care copilul își exersează membrele, la ea adăugîndu-se plăcerea de a vedea urme produse prin mișcarea viguroasă a brațelor încoace și încolo. Este o trăire stimulatoare să creezi ceva vizibil care n-a existat mai înainte. Acest interes pentru creația proprie poate fi observat și la cimpanzeii care își „văruiesc" cușca cu bucăți de argilă albă sau care se joacă cu o pensulă înmuiată în vopsea. Este vorba de o plăcere senzorială simplă, a cărei intensitate nu scade nici chiar la artistul adult.

Copiii au mare nevoie de mișcare, și astfel desenul începe ca un fel de zbenguială pe hîrtie. Forma, întinderea și orientarea trăsăturilor sînt determinate de construcția mecanică a brațului și a mîinii, ca și de temperamentul și dispoziția copilului. Găsim aici începuturile mișcării expresive, adică manifestările stării de spirit momentane a desenatorului, ca și ale trăsăturilor lui de personalitate mai constante. Aceste calități mintale se reflectă totdeauna în viteza, ritmul, regularitatea sau iregularitatea și în forma mișcărilor corporale, punîndu-și astfel pecetea asupra modului de mînuire a creionului sau penelului. Caracteristicile expresive ale comportamentului motor au fost studiate sistematic în felul de a scrie de către grafologi, dar ele contribuie de asemenea mult la stilul pictorilor și sculptorilor, așa cum vom vedea mai tîrziu.

Pe lîngă însușirea sa expresivă, mișcarea este și descriptivă. Spontaneitatea acțiunii este controlată de intenția de a imita proprietăți ale unor acțiuni sau obiecte. Gesturile descriptive implică folosirea mîinilor și brațelor, adesea susținute de întregul corp, pentru a arăta cît de mare sau de mic, cît de rapid sau de lent, cît de rotund sau de unghiular, cît de departe sau cît de aproape este ceva, sau a fost, sau ar putea fi. Asemenea gesturi se pot referi la obiecte sau acțiuni concrete — bunăoară șoareci, munți, întîlnirea dintre două persoane — dar și, figurat, la mărimea unei sarcini, la improbabilitatea unei acțiuni ori la un conflict de păreri. Reprezentarea picturală deliberată își are probabil sursa motorie în mișcarea descriptivă. Mîna care trasează forma unui animal în aer în timpul unei conversații nu e departe de a fixa această formă pe nisip sau pe un perete.

Obișnuiam să considerăm de la sine înțeles faptul că comportamentul motor al artistului este doar un mijloc către scopul producerii de picturi sau sculpturi și că el nu contează în sine mai mult decît acțiunea fierăstrăului și rindelei în munca unui ebenist. În epoca noastră însă, așa-numiții „pictori gestuali" *(action painters)* au subliniat calitatea artistică a mișcării executate în timpul producerii unei opere de artă, și n-a existat probabil niciodată un artist pentru care măcar unele dintre proprietățile expresive ale trăsăturii și ale mișcării corporale să nu constituie o parte din „mesaj".

Acest aspect reprezentațional al comportamentului motor este foarte vizibil la copiii mici. Jacqueline Goodnow arată că atunci cînd li se cere unor copii de grădiniță să îmbine o serie de sunete cu o serie de puncte, ei desenează punctele în linie de la stînga la dreapta, fără să lase însă spații libere pe hîrtie pentru a marca pauzele dintre grupurile de sunete. În schimb ei fac adesea pauze

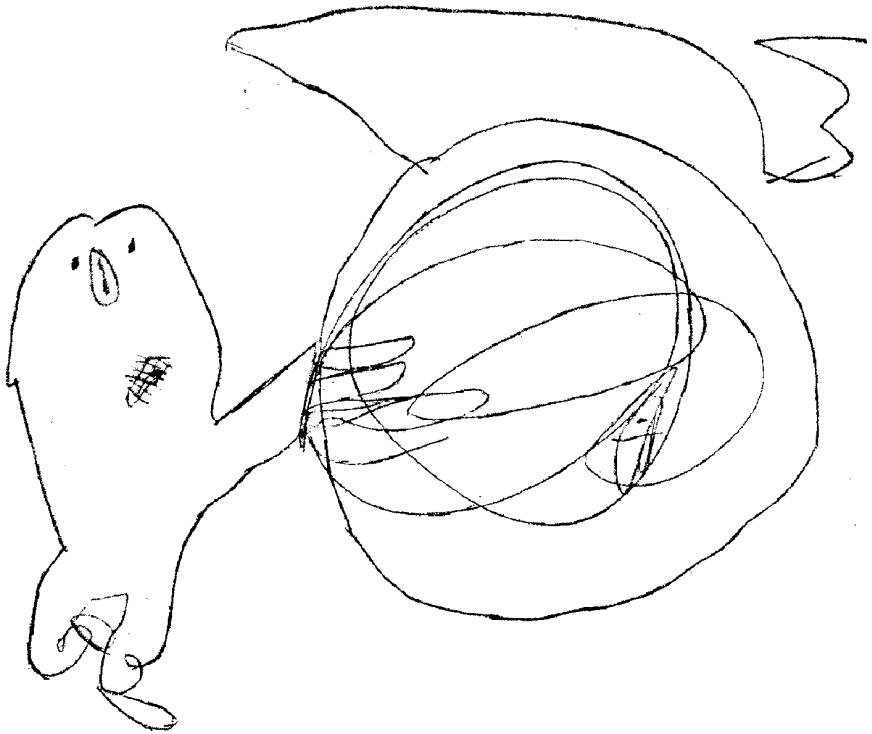


Figura 119

motorii: marchează două puncte, apoi pauză, din nou două puncte și așa mai departe. Pentru ei această schemă se conformează modelului sonor, chiar dacă pauzele nu apar pe hîrtie. Figura 119 reprezintă felul în care o fetiță de patru ani a desenat un om care tundea o peluză. Mașina de tuns iarbă, în dreapta, este redată printr-un vîrtej nu numai pentru că rotogoalele redau vizual mișcarea caracteristică a mașinii, dar și pentru că brațul fetiței a reprodus mișcarea ca gest în timpul desenării ei.

În același chip, succesiunea în care sînt desenate diferitele părți ale unei persoane este semnificativă pentru copil, chiar dacă această succesiune nu transpare în imaginea finală. La început este adesea desenat întîi conturul persoanei, fiind apoi îmbrăcată convenabil cu haină și pantaloni. Mai ales copiii cu vederea slabă și cu debilitate mintală se mulțumesc uneori cu simpla legătură temporală, în actul desenării, a unor elemente ce se asociază. Acești copii nu-și dau osteneala să redea vizual legătura pe hîrtie, ci împrăștie ochii, urechile, gura și nasul aproape la întîmplare. Ordinea în care copiii produc diferitele părți ale desenelor lor

este foarte importantă pentru sensul psihologic al activității și nu trebuie neglijată în nici o cercetare.

Aceasta ne amintește de una din cele mai însemnate trăsături ale artei vizuale, și anume aceea că orice activitate picturală manuală — spre deosebire de fotografie — se desfășoară secvențial, pe cînd produsul final este văzut dintr-odată. La nivelul cel mai elementar acest lucru se dezvăluie în deosebirea dintre ceea ce simțim cînd trasăm o linie și o vedem alungindu-se pe hîrtie, ca o linie care crește într-un film de animație, și produsul final static, din care această dinamică în bună parte a dispărut. Ruta circulară a unei linii este foarte diferită ca natură de simetria centrică a cercului bidimensional care constituie produsul final.

Sarcina artistului este îngreuiată nu numai de faptul că el nu se poate baza pe mișcarea vie simțită în timpul lucrului, dar și de dificultatea de a trebui să aibă în minte un întreg, parțial prezent și parțial completat pe măsură ce lucrarea avansează, în timp ce el produce doar o mică parte. Cum să desenăm conturul stîng al unui picior fără a-l putea corela cu conturul drept, care încă nu există? Sub aspectul strategiei generale, succesiunea în care artistul creează o operă este importantă și caracteristică. De pildă, pentru ca întreaga compoziție să depindă de scheletul structural fundamental, este de preferat ca acest schelet să fie mai întîi schițat în trăsăturile lui generale și apoi, treptat, să fie perfecționat ca întreg. Charles Baudelaire scria: „O pictură bună, fidelă și la înălțimea visului ce i-a dat naștere, trebuie creată ca o lume. La fel cum creația ce o vedem este rodul mai multor creații, dintre care primele au fost totdeauna desăvîrșite de cele care urmau, tot astfel o pictură, dacă e tratată armonios, constă dintr-o serie de picturi suprapuse, fiecare strat nou dînd mai multă realitate visului și făcîndu-l să se ridice cu încă o treaptă spre perfecțiune. Pe de altă parte, totuși, îmi amintesc că am văzut în atelierele lui Paul Delaroche și Horace Vernet picturi enorme nu numai schițate, ci parțial executate, adică deplin terminate pe anumite porțiuni, în timp ce altele apăreau doar sub forma unui contur alb sau negru. Am putea compara acest fel de lucrare cu o muncă pur manuală care trebuie să acopere o anumită întindere de spațiu într-un anumit timp, sau cu un drum lung împărțit în numeroase etape. Cînd o porțiune e gata — e gata, iar cînd întregul drum a fost parcurs, artistul și-a creat pictura."

Cercul primordial

A vedea forma organizată născîndu-se din mîzgălelile copiilor înseamnă a asista la una din minunile naturii. Într-adevăr, privitorul nu poate să nu-și amintească celălalt proces de creație — formarea vîrtejurilor și sferelor cosmice din materia amorfă a universului. Din norii de trăsături în zigzag apar treptat forme circulare. La început ele sînt rotogoale, urme ale unor mișcări corespunzătoare ale brațului. Ele prezintă acea netezire sau simplificare a curbelor ce vine totdeauna

odată cu practica motorie. Orice operație manuală ajunge după un timp la mișcări cursive de formă simplă. Caii ajung să ocolească într-o curbă perfectă colțul familiar al porții grajdului. Rutele rotunjite ale șoarecilor ce aleargă printr-un labirint unghiular și frumoasele spirale descrise în aer de un stol de porumbei sînt alte exemple de asemenea îndemînare motorie. Istoria scrisului arată că unghiurile sînt înlocuite prin curbe și discontinuitatea prin continuitate pe măsură ce săparea lentă de inscripții cedează locul unei scrieri cursive. Construcția în formă de pîrghie a membrelor umane favorizează mișcarea curbilinie. Brațul pivotează în articulația umărului, iar cotul, încheietura carpală și degetele asigură un grad mai subtil de rotație. Astfel primele rotogoale indică organizarea comportamentului motor după principiul simplității.

Același principiu favorizează și prioritatea vizuală a formei circulare. Cercul, care cu simetria sa centrică nu evidențiază nici o direcție anumită, este cea mai simplă schemă vizuală. Știm cu toții că obiectele aflate prea departe, care nu pot fi văzute în forma lor specifică, sînt percepute de regulă ca fiind rotunde. Perfecțiunea formei circulare ne atrage atenția. Am arătat că rotunjimea pupilei face din ochii animalelor unul dintre cele mai ispitoare fenomene vizuale din natură. Un ochi fals pe aripa unui fluture simulează prezența unui adversar puternic, iar la reptile, pești și păsări, procedee complexe de camuflaj servesc la ascunderea discului trădător al pupilei. Experimentele Charlottei Rice au arătat că adesea copiii mici aleg cercul dintr-o înșiruire de forme diferite, chiar dacă li s-a spus să caute caroul, iar Goodnow ne spune că atunci cînd copiii desenează figuri umane ei încep cu cercul ce reprezintă capul. De fapt, așa cum vom vedea, corpul omenesc se dezvoltă genetic din „cercul primordial", care la origine reprezintă întreaga figură.

Cercul este prima formă organizată ce apare din mîzgălelile mai mult sau mai puțin întîmplătoare. Firește, nu trebuie să căutăm perfecțiunea geometrică în aceste desene. Nu numai că puterea de control motor și ocular al copilului este insuficientă pentru producerea formei exacte, dar, mai important, din punctul de vedere al copilului nici nu e nevoie de așa ceva. După cum arată Piaget și Inhelder, primele forme sînt topologice și nu geometrice, în sensul că ele vizează proprietăți generale, nemăsurabile, ca rotunjimea sau rectiliniaritatea, iar nu întruchipări specifice, ideale. Adesea aceste forme seamănă suficient cu niște cercuri sau mingi ca noi să putem înțelege despre ce e vorba, iar cînd studiem un mare număr de desene făcute de copii, învățăm să distingem ceea ce vrea să fie cerc de mîzgăleli fără sens sau de alte forme — ovale ori dreptunghiulare. Observăm mai ales o diferență netă între simplul produs motor al rotației și forma deliberat rotundă și închisă, controlată de ochiul desenatorului. Putem de asemenea presupune că foarte curînd în experiența copilului linia curbă trasă cu creionul sau penelul se transformă într-un obiect vizual bidimensional — un disc perceput ca o „figură" așezată pe un fond. Ne vom ocupa mai pe larg în capitolul „Spațiu" de natura perceptuală a figurii și fondului. Aici vom nota doar că acest fenomen duce la transformarea liniei unidimensionale trasă cu creionul în conturul perceput al unui obiect solid.

Această transformație perceptuală susține un alt fenomen fundamental din geneza artei picturale: recunoașterea faptului că forme desenate pe hîrtie sau modelate din lut pot reprezenta obiecte din lumea reală, aflîndu-se față de ele în raportul semnificant — semnificat. Această descoperire a minții copilului este atît de specific umană încît filozoful Hans Jonas a definit activitatea picturală drept cel mai hotărîtor și mai caracteristic atribut al omului. Nu putem spune cu precizie în ce fază din dezvoltarea sa copilul ajunge să considere formele create de el ca reprezentaționale. Saltul se produce probabil înainte ca el să confirme aceasta observatorului adult, arătînd spre mîzgălitura sa și zicînd „cutu!" Chiar după ce faza aceasta a fost vizibil atinsă, nu avem nici un motiv să credem că *toate* formele create de acum încolo sînt percepute de copil ca reprezentaționale.

S-a susținut că copilul se inspiră, în privința primelor sale forme, din diferite obiecte rotunde, observate în mediul ambiant. Psihologul freudian vede în acestea sînul matern, cel jungian — mandala*, iar alții indică soarele și luna. Aceste speculații se bazează pe convingerea că orice calitate formală a unei imagini trebuie cumva obținută din observarea lumii fizice. De fapt tendința fundamentală către cea mai simplă formă din cadrul comportamentului motor și vizual este absolut suficientă ca să explice prioritatea formelor circulare. Cercul e forma cea mai simplă disponibilă în tehnica picturală, căci el este simetric organizat pe toate direcțiile în jurul unui centru.

Totuși, odată apărută forma circulară în arta picturală, ea stabilește contactul cu forma similară a obiectelor percepute în ambianță. Această asemănare stă la început pe o bază foarte largă, nespecifică. Ca să înțelegem utilizarea timpurie a formelor rotunde trebuie să ne amintim că și adulții folosesc cercuri sau globuri pentru a reprezenta orice formă, sau toate formele, sau nici una în mod anumit. Fiind forma cea mai nespecifică și mai universală, sfera, discul și inelul figurează la loc de frunte printre primele modele ale Pămîntului și ale universului, nu atît ca fiind bazate pe observație, ci pentru că formele necunoscute sau relațiile spațiale necunoscute sînt reprezentate în chipul cel mai simplu posibil. După ce un zeu despărțise între ele cerul, apa și uscatul, ne spune Ovidiu în *Metamorfozele*** sale „a rotunjit mai întîi pămîntul în forma unui glob mare, ca să fie deopotrivă în toate părțile sale." În modelele moleculare ale chimiștilor, particulele sînt reprezentate ca niște bile, și tot ca niște bile erau atomii din care, după spusele atomiștilor greci, se compune lumea. Așa cum adultul folosește această formă foarte generală atunci cînd alte detalii lipsesc ori nu sînt necesare, tot astfel copilul recurge la forme circulare în desenele sale pentru a

* În filosofia jungiană, simbolul circular al integralității eului (*n. trad.*)

** OVIDIU, *Metamorfoze*, trad. D. Popescu, Ed. Științifică, 1972

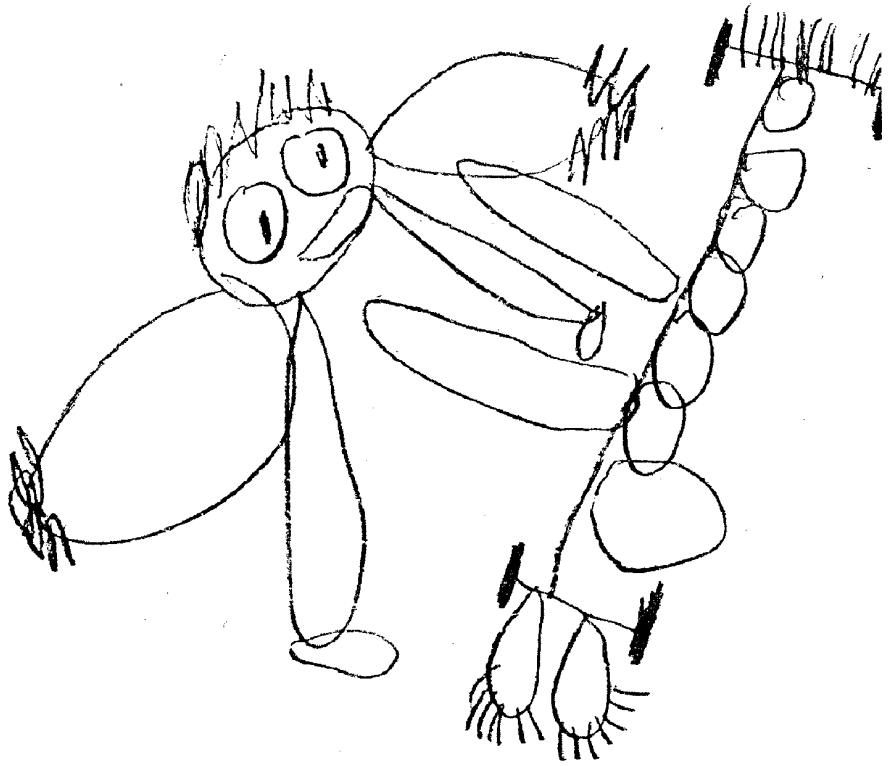


Figura 120

reprezenta aproape orice obiect. Un trup omenesc, o casă, o mașină, o carte, ori chiar dinții unui fierăstrău, așa cum se vede în figura 120, desenată de un copil de cinci ani. Ar fi greșit că credem că copilul neglijează sau denaturează forma acestor obiecte. Ele apar rotunde doar ochilor celor adulți. De fapt nu există o rotunjime deliberată înainte ca și alte calități, cum ar fi unghiularitatea ori rectilinia-ritatea, să stea la îndemîna copilului. În faza în care el începe să deseneze cercul, forma nu e încă diferențiată. Cercul nu reprezintă rotunjimea, ci calitatea mai generală a „caracterului de lucru", adică starea compactă a unui obiect solid în raport cu fondul nedefinit.

În cursul îmbogățirii formelor inițiale, mai curînd ori mai tîrziu copilul dezvoltă cercul primordial în două direcții. Una este combinarea mai multor cercuri într-o imagine mai complexă. Figura 121 ilustrează felul cum copilul face experimente, plasînd mai multe cercuri concentric sau punînd un număr de cercuri mici înăuntrul unuia mai mare. „Conținerea" este probabil cea mai simplă

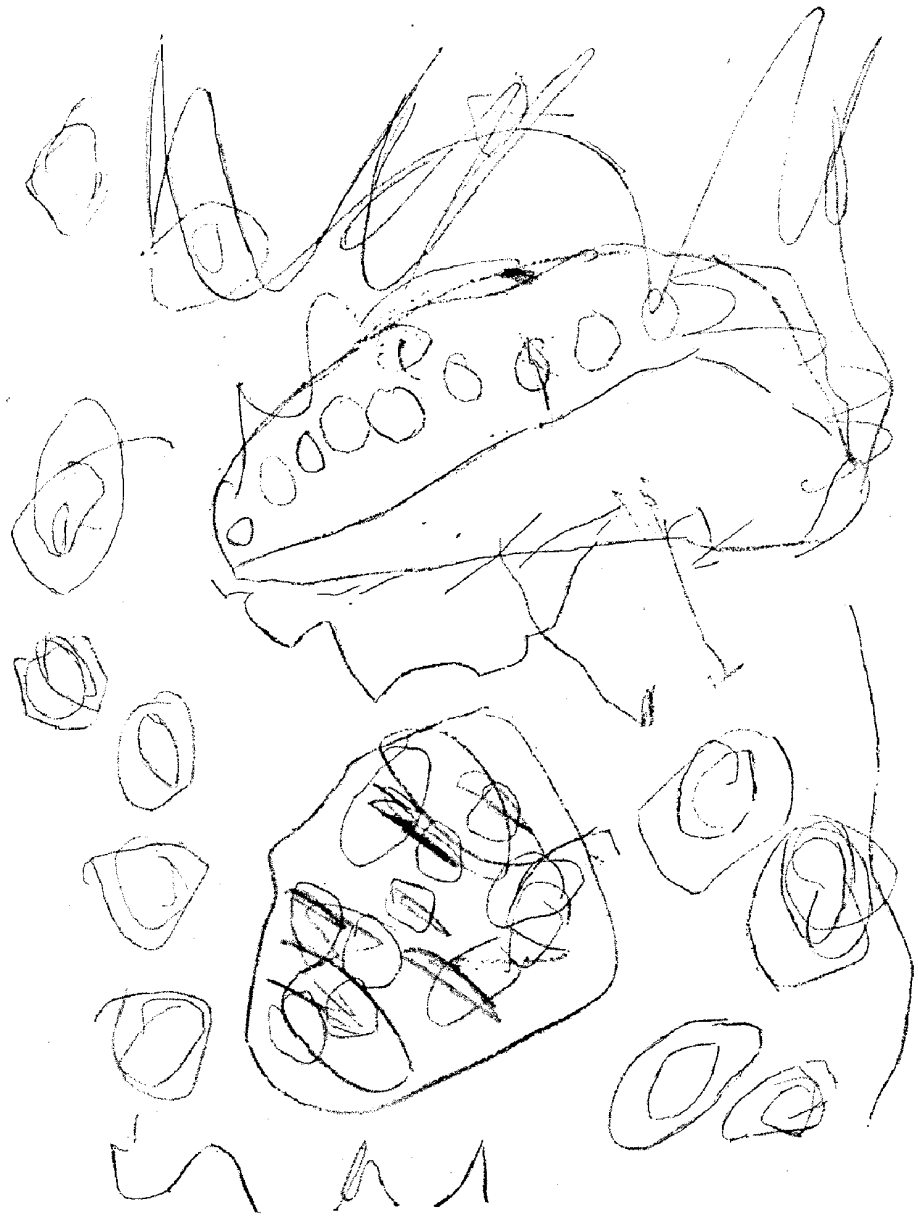


Figura 121

relație spațială între unități picturale pe care copilul o asimilează. L-a nivelul cel mai elementar, două cercuri concentrice pot reprezenta o ureche cu cavitatea ei sau un cap cu fața respectivă. Detalieri ulterioare ale temei „containerului" servesc la reprezentarea oamenilor dintr-o casă sau dintr-un tren, a mîncării dintr-o farfurie, a unor corpuri în veșmintele ce le acoperă.

Cealaltă dezvoltare a cercului duce la redarea razelor și la crearea unor imagini de tip „solar", în care linii sau benzi drepte radiază dintr-un cerc central sau dintr-o combinație de cercuri concentrice. Dacă simpla rotunjime nu indică nici o direcție în spațiu, razele în schimb fac aceasta, întrucît însă familia de raze acoperă toate direcțiile mai mult sau mai puțin uniform, figura solară ca întreg operează încă într-un stadiu anterior celui de diferențiere direcțională. Imaginea solară poate fi folosită ca motiv independent (figura 122 *a*); la diferite niveluri de diferențiere ea poate apărea ca o floare *(b)*, un copac cu frunze *(c)*, penele de pe capul unui indian *(d)*, un lac înconjurat de plante *(e)*, un arbore cu crengi *(f)*, un cap înconjurat de păr *(g)*, o mînă cu degetele ei *(h)*, soarele cu un miez de foc sau o lampă cu un bec în centru *(i)*, ori, în sfîrșit, un om alergînd *(k)*.

Iată o bună ilustrare a felului cum o schemă formală, odată inclusă în repertoriul copilului, este folosită, în mod mai mult sau mai puțin identic, pentru a descrie diferite obiecte cu structură corespunzătoare. De pildă, figura 122 *i*, în care cercul interior era roșu, iar cel exterior galben, a fost utilizată de un copil pentru a reprezenta atît soarele, cît și o lampă. Figurile 122 *g*, *h* și *k* arată că, pentru a se menține simetria de ansamblu structural simplă, modelul poate fi deformat considerabil. Părul, degetele și picioarele apar de jur împrejurul bazei centrale, pentru a se păstra simetria centrică a întregului. Asemenea aplicații ale unei scheme dobîndite la o mare gamă de subiecte, adesea în dauna versosimilității, se pot întîlni chiar și la cele mai înalte niveluri de gîndire umană — bunăoară, în formele caracteristice pentru stilul unui artist sau în conceptele fundamentale ale unei teorii științifice.

Legea diferențierii

Vorbind despre cercul primordial m-am referit deja la diferențiere. În forma sa cea mai elementară, acest principiu arată că dezvoltarea organică merge totdeauna de la simplu spre complex. În secolul al XIX-lea, cînd s-a născut ideea evoluției biologice, principiul a ajuns să însemne scindarea unei organizări unitare în mai multe funcții specifice. Herbert Spencer prezintă acest demers în lucrarea sa *Principii inițiale* (First Principles) din 1862, afirmînd că îl găsise în tratatul lui Karl von Baer asupra evoluției animalelor, publicat în 1828. După părerea lui Spencer, diferențierea implică și o dezvoltare de la indefinit spre definit, de la lipsă de ordine spre ordine. În epoca noastră, Piaget folosește conceptul pentru a arăta, de pildă, cum eul și lumea exterioară, inițial nediferențiate, se separă într-o anumită fază a dezvoltării mintale. Înaintea acestei diferențieri, ne

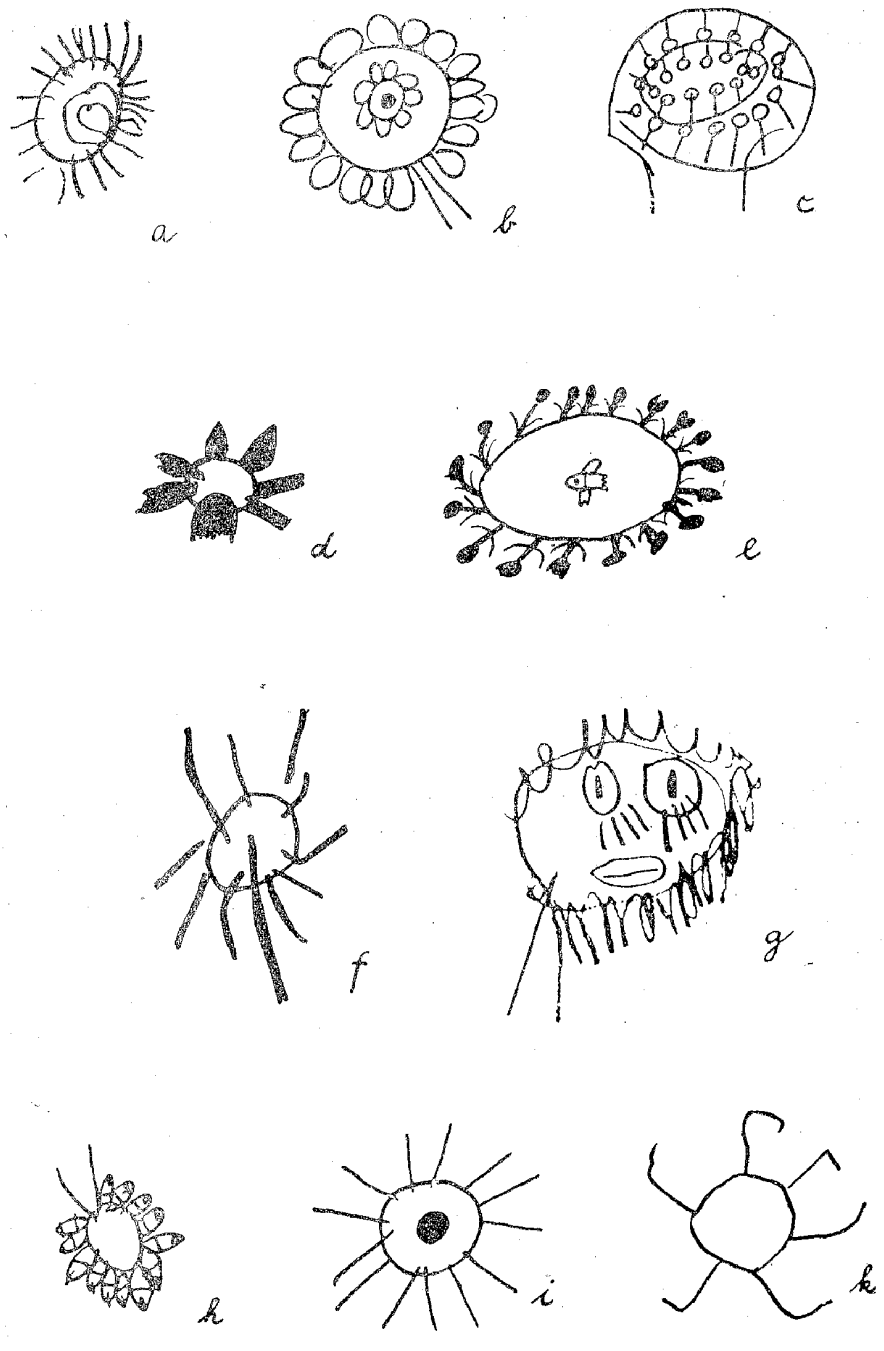


Figura 122

spune Piaget, „impresiile trăite și percepute nu se atașează unei conștiințe personale simțite ca «eu» și nici unor obiecte concepute ca exterioare eului. Ele există pur și simplu într-un bloc nedisociat sau sînt desfășurate pe același plan, care nu este nici interior nici exterior, ci la mijloc între acești doi poli".

Pentru scopul nostru este util să îmbinăm principiul diferențierii cu principiul gestaltist al simplității. În concordanță cu premisa noastră că perceperea și conceperea merg de la general spre specific, afirmăm înainte de toate că *orice formă rămîne atît de nediferențiată pe cît o permite concepția desenatorului asupra scopului urmărit.* Dacă, de exemplu, scopul unui desen se mărginește la descrierea triunghiularității unei piramide ca deosebită de rotunjimea unui nor, desenul poate să arate pur și simplu triunghiularitatea în raport cu rotunjimea.

În al doilea rînd, legea diferențierii ne spune că pînă *în clipa cînd o trăsătură vizuală se diferențiază, gama totală a posibilităților ei va fi reprezentată de cea mai simplă, structural vorbind, dintre aceste posibilități.* De pildă, am menționat că cercul, fiind cea mai simplă dintre toate formele posibile, reprezintă totalitatea formelor pînă cînd acestea se diferențiază. Rezultă că în stadiul ce precede diferențierea, cercul încă nu reprezintă rotunjimea — dinții de ferăstrău din figura 120 nu sînt meniți a fi rotunzi — ci doar include rotunjimea în gama nediferențiată a tuturor formelor posibile. Doar atunci cînd alte forme, bunăoară linii sau pătrate, se diferențiază clar, încep formele rotunde să reprezinte rotunjimea. Putem de asemenea exprima acest principiu spunînd, cu E. H. Gombrich, că înțelesul unei anumite trăsături vizuale depinde de alternativele luate în considerare de către desenator. Un cerc este un cerc doar atunci cînd există alternativa triunghiului.

În acest sens este util să ne referim la distincția făcută de lingviști între unități marcate și unități nemarcate. Ca exemplu John Lyons folosește cuvintele „cîine" și „cățea". „Cîine" este nemarcat semantic (neutru), aplicîndu-se atît masculilor, cît și femelelor (Ce cîine drăguț ai ! E „băiat" sau „fată"?) Dar „cățea" este marcat (pozitiv), fiind restrîns în aplicare la femele. El poate fi folosit în contrast cu termenul nemarcat pentru a da acestuia din urmă un sens negativ în loc de neutru (E cîine sau cățea?). Lyons conchide că „termenul nemarcat are un sens general, neutru în raport cu un anumit contrast; însuși sensul lui negativ mai specific, este derivat și secundar, fiind o consecință a opoziției lui contextuale cu termenul pozitiv (nonneutru)."

Paralela privind diferențierea formelor vizuale este foarte apropiată. Cercul este o formă nemarcată, neutră, care reprezintă orice formă pînă în momentul cînd se opune explicit altor forme, marcate, cum sînt pătratele sau triunghiurile. Ca răspuns la opoziția acestora, cercul preia funcția semantică specifică de desemnare a rotunjimii. Totuși, el trebuie încă să fie numit „nemarcat", căci chiar printre celelalte forme diferențiate, cercul păstrează o generalitate și simplitate proprie.

Dezvoltarea formei poate fi prezentată ca o succesiune standard de trepte clar separate doar pentru scopurile unei teorii sistematice. Este posibil și util

să izolăm diferitele faze și să le ordonăm după gradul lor crescînd de complexitate. Dar această succesiune ideală nu corespunde decît aproximativ situației existente într-un anumit caz particular. Diferiți copii vor opta pentru faze diferite pe diferite perioade de timp. Ei pot sări peste unele din ele și pot combina altele în modul lor personal. Personalitatea copilului și influențele mediului justifică aceste variații. Dezvoltarea structurii perceptuale este numai un factor, ascuns și modificat de alți factori, în procesul total al dezvoltării mintale. Mai mult, stadiile inițiale rămîn valide chiar și atunci cînd au fost depășite iar copilul, dînd peste o dificultate, poate reveni la o soluție mai primitivă. Figura 121 ne arată un mod de experimentare cu cercuri concentrice, dar totodată ea indică un nivel superior prin sublinierea direcției orizontale în conturul alungit ce conține un șirag de cercuri. Imaginile „solare" simple din figura 122 apar în desene care conțin forme relativ avansate de oameni, copaci și case.

Trebuie de asemenea să menționăm că există un raport fix între vîrsta copilului și stadiul desenelor lui. Așa cum copiii avînd aceeași vîrstă cronologică diferă ca vîrstă așa-zis mintală tot astfel desenele lor reflectă variații individuale în ritmul dezvoltării artistice. Goodenough a încercat să coreleze inteligența și capacitatea de a desena folosind criteriile relativ mecanice ale redării realiste și bogăției detaliului. Ar fi interesant să urmărim această pistă, recurgînd la criterii structurale pentru evaluarea desenelor și la mijloace mai adecvate decît coeficientul de inteligență pentru determinarea maturității cognitive generale.

Vertical și orizontal

Varietatea formelor create de copiii mici în desenele lor este, desigur, infinită. O morfologie cuprinzătoare a fost elaborată de Rhoda Kellogg. Eu îmi voi limita descrierea la cele cîteva trăsături esențiale, care apar nu numai în operele copiilor, ci oriunde se recurge la forme în stadii de început ale concepției vizuale.

Vizual, cea mai simplă linie este linia dreaptă. Dacă considerăm cercul ca limită a unei suprafețe și nu ca o simplă linie, linia dreaptă este prima formă liniară concepută de mintea omului. Acest lucru este întrucîtva ascuns de împrejurarea că pentru brațul și mîna noastră, care trebuie să traseze liniile în practică, linia dreaptă nu este deloc cea mai simplă. Dimpotrivă, pentru a produce o linie dreaptă punem în mișcare un sistem muscular complex, cauza fiind aceea că brațele, antebrațele, mîinile și degetele noastre sînt tot atîtea pîrghii, care urmează în mod firesc traiectorii curbe. Figura 123 ne arată schematic schimbările complicate de viteză, unghi și direcție necesare pentru ca o pîrghie articulată (pivotînd în jurul punctului C) să traseze o linie dreaptă (L) cu viteză uniformă. Trasarea unei linii relativ drepte este un lucru greu, mai ales pentru copii. Dacă totuși dreptele apar frecvent în arta timpurie, aceasta ne dovedește importanța ce li se acordă.

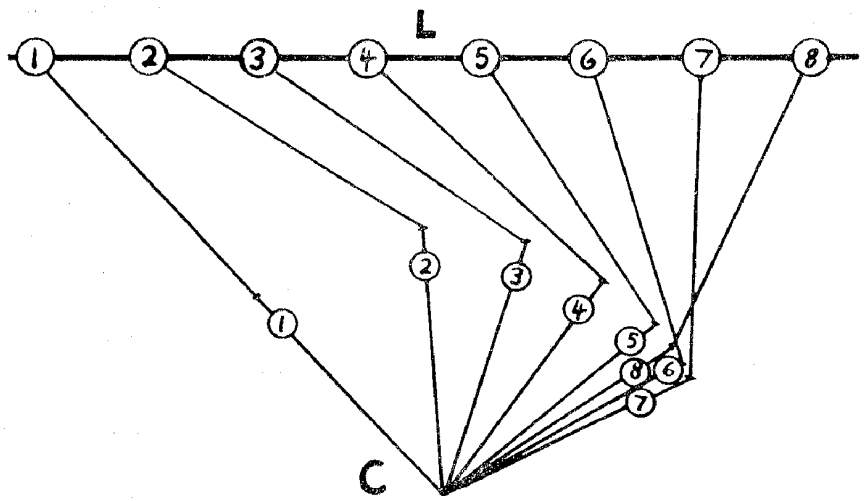


Figura 123

Linia dreaptă este o invenție a vederii umane, realizată sub imboldul principiului simplității. Ea caracterizează formele create de om, dar rareori apare în natură, natura fiind o configurație de forțe atît de complexă încît linia dreaptă, produs al unei singure forțe ce acționează nestînjenit, nu prea are prilejul să ia naștere. Delacroix notează în jurnalul său că linia dreaptă, serpentina regulată și paralelele, drepte sau curbe, „niciodată nu apar în natură; ele există doar în creierul omenesc. Acolo unde oamenii le folosesc, elementele acționează asupra lor, distrugîndu-le". Fiind cea mai simplă, linia dreaptă reprezintă toate formele alungite înainte de diferențierea acestei trăsături. Ea reprezintă brațe, picioare, trunchiuri de copaci. Așa-numitele siluete liniare par însă a fi o invenție a adulților. Kerschensteiner, care a cercetat un mare număr de desene făcute de copii, afirmă că n-a găsit nicăieri o siluetă liniară cu trunchiul constînd dintr-o singură linie. Se pare că, pentru a-l satisface pe copil, desenul trebuie să păstreze caracterul solid al „calității de lucru" cel puțin într-o singură unitate bidimensională. Formele ovale sînt folosite de timpuriu pentru a îmbina soliditatea cu „direcționarea" — bunăoară, în reprezentările corpurilor de oameni sau animale.

Liniile drepte par rigide în comparație cu cele curbe. Din acest motiv adulții, pentru care linia dreaptă este doar una din numeroasele forme liniare, uneori interpretează greșit picioarele, brațele sau degetele drepte din desenele timpurii ca „țepene" și le folosesc în scop de diagnostic, ca simptome ale unei personalități rigide sau ca mijloace de exprimare a unei senzații momentane de „înghețare", de pildă sub imperiul fricii. Asemenea interpretări greșite ne arată cît de important este să ținem cont de legea diferențierii și să nu vedem în rectiliniaritate o formă specifică înainte ca ea să-și fi părăsit funcția de reprezentare a tuturor formelor alungite. În istoria artei, Heinrich Wölfflin ne-a prevenit că nu trebuie să privim „rigiditatea" reprezentărilor arhaice ca și cum acele „Formmöglichkeiten" (posibilități formale) de mai tîrziu ar fi fost deja cunoscute. „Toate efectele sînt relative. Aceeași formă nu înseamnă mereu același lucru. Înțelesul verticalei din portretele renascentiste diferă de cel din portretele primitivilor. În acestea ea este singura formă de reprezentare; în celelalte ea se distinge de alte posibilități, dobîndindu-și astfel expresia specifică."

Linia dreaptă introduce extinderea liniară în spațiu și, implicit, ideea de direcție. Conform legii diferențierii, prima relație ce se stabilește între direcții este cea mai simplă, și anume unghiul drept. Întretăierea ortogonală reprezintă toate relațiile unghiulare pînă cînd se ajunge la stăpînirea explicită a oblicității și la diferențierea ei de ortogonalitate. Unghiul drept este cel mai simplu pentru că el creează o imagine simetrică și stă la baza reprezentării pe verticale și orizontale, care domină întreaga noastră concepție despre spațiu.

De fapt, atunci cînd se practică prima oară relațiile spațiale, ele sînt limitate la cea dreptunghică dintre orizontală și verticală. Am arătat mai sus că un pătrat înclinat la 45° își schimbă complet caracterul. Unghiul drept obiectiv din colțuri este perceput ca un fel de acoperiș ascuțit, ale cărui laturi deviază oblic de la o axă de simetrie centrală. Vizual, acest unghi nu se identifică cu unghiul drept, și din cauza raportului său mai complex cu cadrul vertical-orizontal, el este asimilat de-abia mai tîrziu, odată cu oblicitatea direcției în general. Testul de inteligență Stanford-Binet arată că un copil mediu de cinci ani poate copia un pătrat, pe cînd rombul poate fi copiat cu succes doar de un copil mediu de șapte ani.

Diferența fundamentală dintre orizontală și verticală este introdusă de atracția gravitației. Aceasta nu înseamnă totuși că numai senzațiile kinestezice explică rolul dominant al acestor direcții spațiale în procesele vederii. Se știe astăzi că în cortexul vizual al pisicii există grupuri speciale de celule ce reacționează doar la stimuli verticali, grupuri ce reacționează la stimuli orizontali și grupuri ce reacționează numai la stimuli oblici. De direcțiile orizontale și verticale se ocupă mai multe celule decît de direcțiile oblice. Dacă lucrurile stau la fel și în privința creierului uman, aceasta ar însemna că, sub influența gravitației, evoluția a generat dominanța celor două direcții fundamentale în sistemul nervos al omului.

Preferința perceptuală pentru verticală și orizontală există chiar și la un nivel foarte elementar. Fred Attneave ne spune că dacă patru surse de lumină sînt dispuse în pătrat și cele situate pe diagonale se aprind intermitent, privitorul vede luminile deplasîndu-se încoace și încolo fie pe orizontală, fie pe verticală; el nu vede alternarea diagonalelor.

Introducerea axelor fundamentale contribuie masiv la stabilirea unui cadru spațial solid. Figura 124 prezintă această ordine nou dobîndită, impusă asupra

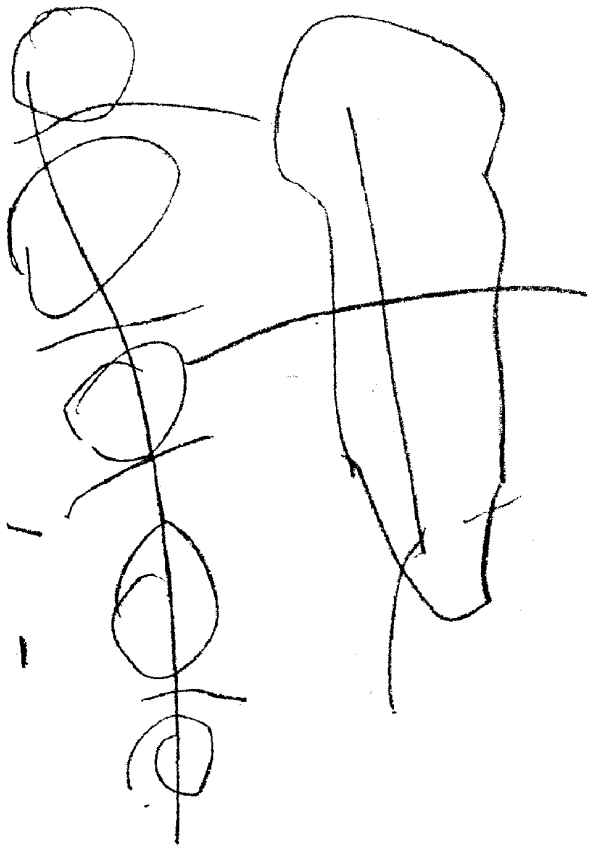


Figura 124

unei serii de cercuri, ovale și linii drepte în desenul unui copil de patru ani. „Cîinele" simplu din figura 125 este construit în întregime în acest sistem spațial. Figura 126, *Mama și fiica*, ilustrează consecvența cu care o temă complicată se supune unei anumite legi formale. Structura generală a celor două figuri respectă strict cele două direcții principale; modelul rochiei, ciorapii și pantofii, dinții și încrețiturile grave care disting fruntea mamei de cea a fiicei se supun acestei legi cu o logică vizuală la fel de strictă. Mulți artiști ar putea cu drept cuvînt să invidieze disciplina incoruptibilă impusă de copil realității, ca și limpezimea cu care el interpretează un subiect complex. Desenul ne poate de asemenea arăta cum supraviețuiesc stadiile timpurii, atunci cînd s-a ajuns deja la stadii ulterioare. Pentru a reprezenta părul, copilul a revenit la mișcările dezorganizate din etapa mîzgălelilor, utilizînd forme spirale și în zigzag, semicontrolate. Cercuri și „sori" apar în reprezentarea obrajilor, a ochilor, a mîinii drepte a mamei, iar

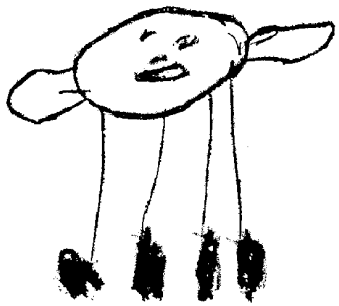


Figura 125

Figura 126

brațul drept pare să indice trecerea de la ortogonalitate spre nivelul superior al formelor încovoiate, care n-a fost încă atins în alte părți. În sfîrșit, figura 127, copiată după un desen mai complex în creion colorat, demonstrează cum un singur procedeu formal — schema verticală-orizontală în formă de T — este folosit în mod ingenios pentru a reda două lucruri foarte diferite: corpul și fusta fetei, și stîlpul semaforului. Ar fi necesar un mare număr de exemple pentru a studia abun-

Figura 127

denţa nelimitată de invenţii formale obţinute de copii din relaţia simplă vertical-orizontal, fiecare dintre ele surprinzător de nouă şi, totodată, fidelă conceptului fundamental al obiectului.

Ca toate procedeele picturale, relaţia vertical-orizontal se stabileşte mai întîi în cadrul unor unităţi izolate, fiind aplicată ulterior întregului spaţiu pictural. În primele desene o figură bine organizată intern poate pluti în spaţiu, total nelegată de alte figuri sau de planul pictural; pe cînd în figura 127 întreaga imagine, incluzînd limitele dreptunghiulare ale foii de desen, este integrată spaţial. Formele verticale ale trupurilor, plantelor şi stîlpilor sînt văzute în raport cu solul orizontal. Desenul a devenit o entitate vizuală unificată, în ansamblul căreia fiece detaliu îşi ocupă locul său bine definit.

Cadrul vertical-orizontal rămîne caracteristic compoziţiei vizuale la fel cum măsura caracterizează muzica. Chiar dacă nici una dintre forme nu încorporează explicit aceste direcţii, toate formele prezente într-un tablou sînt percepute ca devieri de la ele. În picturile sale tîrzii, Piet Mondrian a redus concepţia sa despre lume la raportul dinamic dintre verticală ca dimensiune aspiraţiei şi orizontală ca fundament stabil.

Oblicitatea

Folosirea deliberată a oblicităţii trebuie diferenţiată atent de distribuţia întîmplătoare a direcţiilor spaţiale în lucrările timpurii. Ne ocupăm acum de o îmbogăţire controlată a cadrului vertical-orizontal. Mai întîi trebuie asimilat

acest cadru, şi el rămîne baza de referinţă care, numai ea, face posibilă oblicitatea. Aceasta este totdeauna percepută ca o deviere; de aici, caracterul ei foarte dinamic. Ea introduce în mediul vizual diferenţa vitală dintre formele statice şi cele dinamice, care încă nu s-a stabilit în faza anterioară. Privind acum în urmă la figura 126, am putea fi ispitiţi să percepem braţele întinse ale mamei ca un gest de deznădejde, ca recunoaştere a unui eşec. Ar fi o interpretare greşită, deoarece la nivelul mai timpuriu relaţia ortogonală, diferenţa direcţională maximă, serveşte să clarifice distincţia funcţională dintre corp şi braţe. Numai după ce înţelegem divergenţa membrelor şi a torsului în cazul celui mai marcat contrast putem să o mînuim pentru devieri mai subtile.

Întrebîndu-ne de ce se dezvoltă activitatea artistică de la simplu spre complex, înţelegem că trebuie examinaţi aici atît factori interni, cît şi factori externi. Intern, organismul se maturizează şi, devenind capabil de o funcţionare mai diferenţiată, apare imboldul aplicării acestei capacităţi. Acest lucru, totuşi, e de neconceput fără lumea exterioară, care oferă întreaga gamă a relaţiilor direcţionale şi care este mai bine înţeleasă în special prin distincţia dintre obiectele în repaus şi cele în mişcare. Mişcarea e atît de vital importantă pentru copil încît acesta simte o mare plăcere făcînd lucrurile să se mişte vizibil în desenele sale.

Relaţiile oblice sînt aplicate treptat tuturor obiectelor desenate de copil. Ele permit acestuia să-şi facă reprezentările mai bogate, mai vii, mai veridice şi mai specifice. Să comparăm între ele figurile 128 şi 129, copiate după două desene

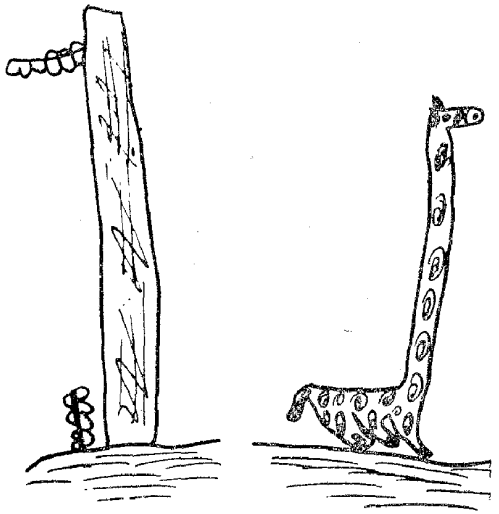


Figura 128

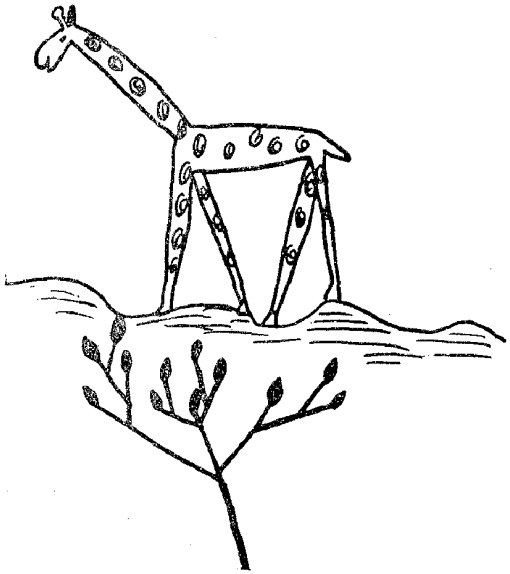


Figura 129

făcute de același copil la interval de aproximativ un an. Figura 128 prezintă două detalii separate ale primului desen; figura 129 — o porțiune din al doilea. În primul caz, copacul și floarea sînt realizate cu mijloacele mărginite ale unghiularității vertical-orizontal, în mod limpede și consecvent. Dar copacul celălalt este mai interesant pentru ochi; el arată mai mult a copac, iar folosirea consecventă a unghiurilor oblice ne dă impresia unui lucru viu, în creștere. La prima girafă, principalele relații dintre cap, gît și corp sînt redate prin unghiuri drepte. Există un început de oblicitate la picioare, dar acest rafinament pare a se datora nu atît spiritului de observație al copilului, cît lipsei de spațiu. (Cum se întîmplă adesea, planificarea spațială a copilului a fost insuficientă, astfel că atunci cînd a ajuns la picioare, a constatat că trebuie să le înghesuie pe laterală, ca să nu depășească linia de bază a solului. După un an animalul pășește degajat, într-o atitudine mai vioaie, mai specifică unei girafe. Diferențierea slujește nu numai la realizarea unei distincții între părți separate; ea contribuie de asemenea la o redare mai subtilă a formei. Linia de bază dreaptă a fost înlocuită cu un sol ondulat.

Sub toate aceste aspecte desenul ulterior face ca primul să ne apară rigid și schematic; dar acest stadiu n-ar fi fost deplin asimilat dacă n-ar fi venit după primul. De aceea nu e recomandabil să învățăm copilul cum să deseneze forme mai complexe — lucru ușor de făcut și care flatează ambițiile sociale ale copilului, chiar dacă îi stînjenește dezvoltarea cognitivă. Atunci cînd stadiul anterior este suficient explorat, imboldul de a atinge o complexitate mai mare duce spre progres, la timpul potrivit și fără ajutor din afară.

Dacă nouă adulților ne vine greu să credem că un lucru atît de simplu ca relația unghiulară dintre forme poate genera mari dificultăți, ne putem edifica examinînd ambiguitățile perceptuale create de o mobilă, o masă, care are unghiuri de 120° pe lîngă cele obișnuite, pe care le numim unghiuri drepte (figura 130). Mese de acest fel sînt menite a fi mai utile celor care stau la ele, înlesnind stabilirea relațiilor dintre oameni și munca lor sau dintre oameni între ei. Grupate, asemenea mese pot genera forme noi, surprinzătoare. Se cere o anumită abilitate vizuală pentru a descrie cum vor arăta într-o anumită poziție, sau, pur și simplu, pentru a memora forma lor. În problemele practice, cum ar fi proiectarea mobilei, tindem să ne atașăm de formele și relațiile ortogonale elementare.

Fuziunea părților

Pe întreaga durată a stadiilor inițiale diferențierea formelor se realizează mai ales prin adăugarea unor elemente autonome. De exemplu, copilul pornește de la primele reprezentări ale figurii umane ca un simplu cerc, adăugînd apoi linii drepte, dreptunghiuri sau alte unități. Fiecare dintre aceste unități este o formă geometrică simplă, bine definită. Ele sînt legate prin raporturi direcționale la fel de simple, mai întîi pe verticală și orizontală, ulterior și oblic. Con-

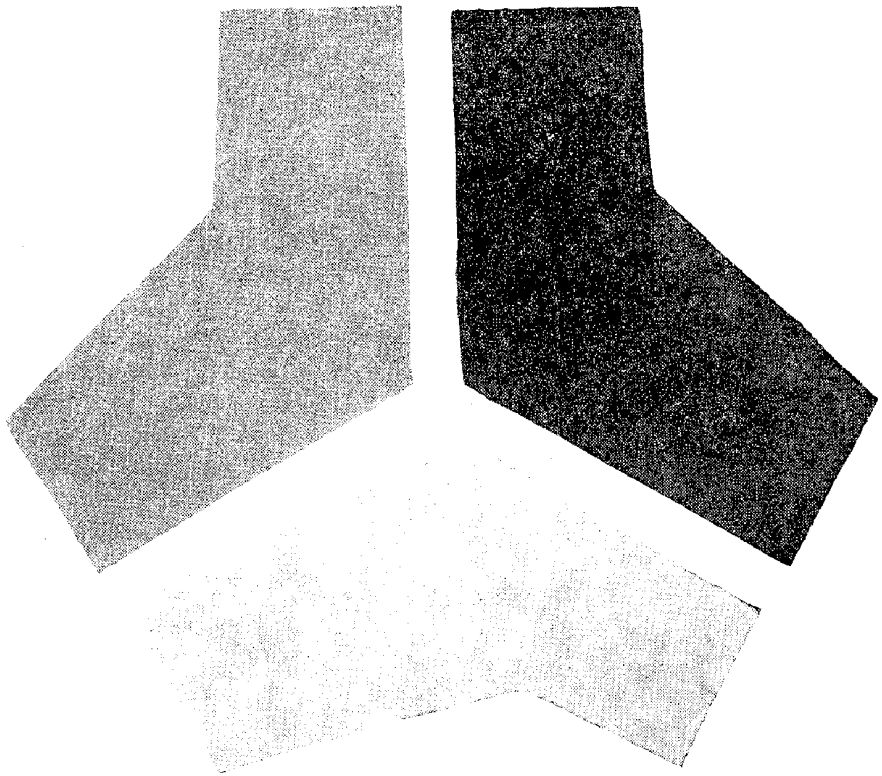


Figura 130

strucția unor imagini întregi relativ complexe devine posibilă prin combinarea mai multor unități simple.

Aceasta nu înseamnă că, în stadiul inițial, copilul nu are un concept integrat al întregului obiect. Simetria și unitatea ansamblului, ca și planificarea proporțiilor arată că, între anumite limite, copilul conturează părțile gîndindu-se la locul lor final în imaginea completă. Metoda analitică îi permite însă să trateze în diferite momente particulare cîte o formă sau direcție simplă. Unii copii extind acest procedeu la combinații foarte complicate, clădind întregul pe o ierarhie de detalii, ceea ce dezvăluie o observație atentă. Rezultatul nu este nicidecum sărăcăcios.

Cu timpul, totuși, copilul începe să îmbine mai multe unități cu ajutorul unui contur comun, mai diferențiat. La această evoluție contribuie atît ochiul, cît și mîna. Ochiul se familiarizează cu forma complexă ce rezultă din combinarea elementelor, pînă cînd devine capabil să conceapă întregul complex ca o unitate. Cînd se realizează aceasta, ochiul conduce cu siguranță creionul de-a lungul con-

turului neîntrerupt al unei întregi figuri umane, inclusiv brațele și picioarele. Cu cît este mai diferențiat conceptul, cu atît se cere mai multă dibăcie pentru a lucra astfel. La cele mai înalte niveluri, maeștrii „stilului liniar", cum sînt Picasso sau Matisse, merg, cu o precizie lipsită de orice ezitări, de-a lungul unui contur ce prinde toate subtilitățile musculaturii și oaselor. Ținînd însă seama de baza de la care pornește copilul, chiar și primele aplicații ale metodei necesită curaj, virtuozitate și un simț diferențiat al formei.

Fuziunea contururilor se acordă de asemenea cu actul motor al desenării. În faza mîzgălelilor, mîna copilului pendulează adesea ritmic cîtva timp fără să ridice creionul de pe hîrtie. Pe măsură ce se dezvoltă forma controlată vizual, copilul începe să facă unități net separate. Vizual, subdivizarea întregului în părți clar definite contribuie la simplitate, dar pentru mîna ce se mișcă orice întrerupere este un obstacol. În istoria scrisului s-a produs o schimbare de la majusculele separate ale inscripțiilor monumentale la curbele curgătoare ale scrisului legat, în care mîna precumpănește asupra ochiului, asigurînd viteza. Tot astfel copilul, cu o ușurință crescîndă, adoptă curgerea continuă a liniei. Figura 131, un cal desenat de un copil în vîrstă de cinci ani, are eleganța semnăturii

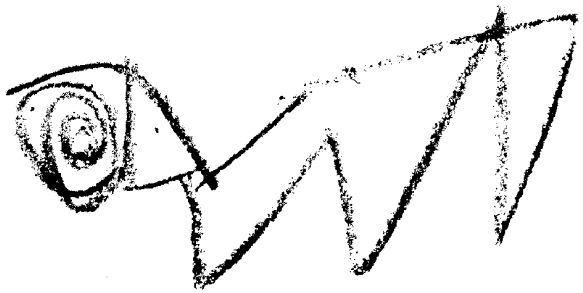


Figura 131

unui om de afaceri. Măsura în care fiecare desenator permite factorului motor să influențeze forma depinde considerabil de raportul dintre exprimarea spontană a temperamentului și controlul rațional în cadrul personalității lui. (Acest lucru se poate demonstra convingător prin analiza grafologică a scrisului de mînă.)

Cei doi pești din figurile 132 și 133 sînt extrași din desene făcute de același copil în epoci diferite. În prima pictură nu se poate observa decît o ușoară tendință spre fuziune la aripioarele zimțate. Corpul este construit din elemente geometrice simple, într-un raport de verticală-orizontală. Mai tîrziu întregul contur e trasat dintr-o singură mișcare îndrăzneață, neîntreruptă. Se vede cum acest procedeu sporește efectul de mișcare unificată, favorizează direcția oblică și atenuează unghiurile — de pildă, la coada peștelui. De asemenea el tinde să producă forme

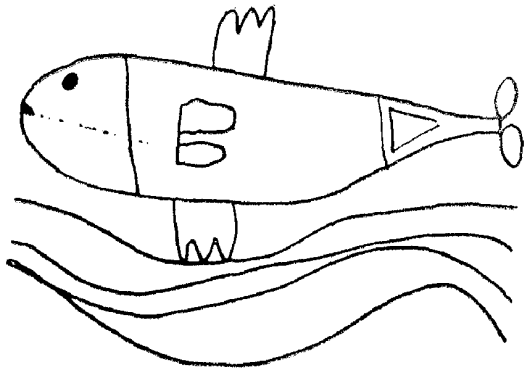


Figura 132

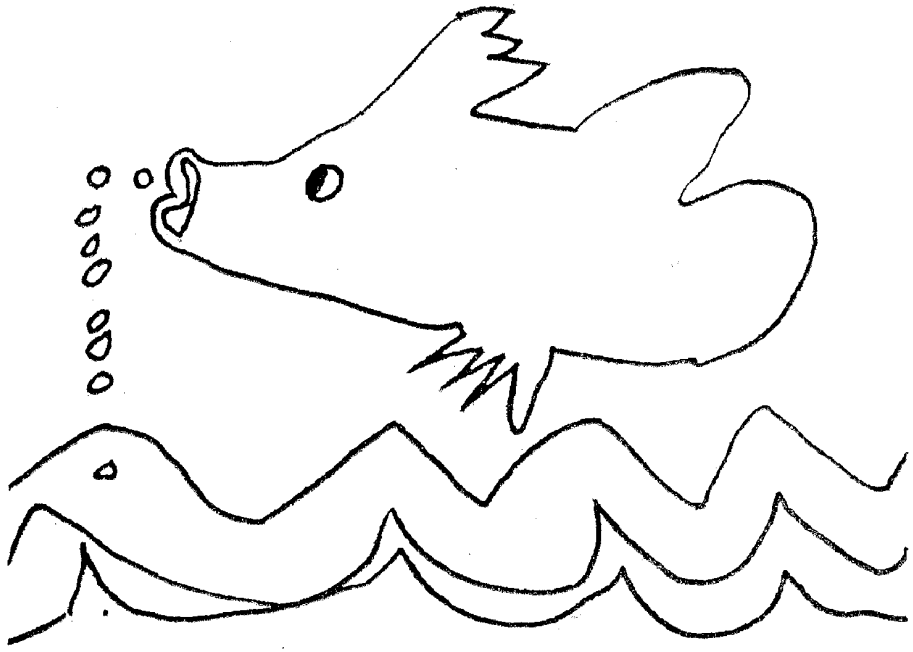


Figura 133

Figura 134

mai complexe decît cele pe care ochiul le poate realmente controla și înțelege în această etapă. Astfel primul pește, deși relativ mai puțin interesant și mai vioi, are o organizare mai reușită.

Bătaia cu bulgări de zăpadă din figura 134, desenată mai tîrziu de același copil, arată cum, în timp, experimentele cu forme mai diferențiate i-au permis să modifice forma esențial statică a diferitelor unități corporale. Mișcarea nu se mai limitează la orientarea relativă în spațiu a diferitelor părți, însuși trunchiul fiind acum încovoiat. În această etapă, copilul abordează mai convingător figurile așezate pe scaun, călare sau cățărate în copaci. Dincolo de încovoiere se află acea alterare a formei ce se folosește în racursi. Această ultimă diferențiere este totuși atît de rafinată încît rareori apare spontan, cu excepția cazurilor simple de cercuri, pătrate sau dreptunghiuri.

Diferența dintre combinarea unor elemente de bază și modelarea unor unități mai complex structurate își găsește paralele și în alte activități ale minții. În limbă, bunăoară, ea marchează deosebirea dintre sistemul englezesc de declinare, în cadrul căruia se adaugă prepoziții unor substantive cu formă fixă, și sistemul latin, mai complex, de declinare a substantivului în însăși forma sa, chiar dacă în cazul limbii al doilea sistem nu îl precede neapărat pe primul. Sau, ca să citățm un exemplu din psihologia formării conceptelor, gîndirea primitivă concepe sufletul, pasiunea sau boala ca entități separate ce se adaugă la, sau se scad din, unitatea neschimbătoare a trupului ori minții, pe cînd raționamentul superior diferențiat le descrie ca făcînd parte din, sau fiind produse de, funcționarea internă a trupului ori minții însăși. Chiar și în știința și filozofia noastră asistăm la o trecere de la „gîndirea atomistă" mai primitivă, care interpretează fenomenele naturale prin relațiile reciproce dintre elemente constante, la concepția gestaltistă a unor procese de cîmp integrate. Muzicianul își va aminti poate de evoluția de la tonuri constante, care își schimbă doar înălțimea deplasîndu-se pe linia melodică, la acorduri integrate, care își modifică structura internă în timpul progresiei armonice.

Într-un sens mai larg, dezvoltarea descrisă aici trebuie probabil privită ca o fază dintr-un proces continuu în care subdivizarea și fuziunea alternează dialectic. O formă globală timpurie se diferențiază prin subdivizare, bunăoară atunci cînd o figură ovală se separă într-un cap și un tors. Această nouă combinație de unități simple cere o integrare mai pronunțată la un nivel superior care, la rîndul ei, va necesita o altă subdivizare, pentru un plus de rafinament, într-un stadiu ulterior — și așa mai departe.

Mărimea

Demersul „iluzionist" în reprezentarea vizuală ne face să presupunem că orice imagine reprezintă mărimea obiectelor așa cum arată ele, sau cum sînt, sau cum preferă să le redea desenatorul. Se susține că abaterile de la mărimea „reală" se datoresc lipsei de îndemînare sau neglijenței în observație. Reproșuri ca „dimensiuni incorecte" sau „dimensiuni exagerate" sînt tipice în asemenea aprecieri.

Din punct de vedere evolutiv, recunoaștem că în general este probabil ca dimensiunile obiectelor picturale să fie egale înainte de a se diferenția. Presupunem că mărimile nu se diferențiază decît dacă există motive întemeiate pentru aceasta. Așadar întrebarea noastră nu va fi „De ce nu corespund realității relațiile dimensionale din anumite picturi sau sculpturi?" ci, mai degrabă, „Ce îi determină pe copii și pe alți creatori de imagini să dea mărimi diferite obiectelor din imaginile lor?"

Ierarhia bazată pe importanță joacă, fără îndoială, un rol. În reliefurile egiptene, regii și zeii sînt adesea mai mari decît dublul inferiorilor lor. Educatorii și specialiștii în psihologia copilului afirmă că copilul desenează în dimensiuni mari lucrurile pe care le consideră importante. Rezultă însă de aici interpretări îndoielnice; ca, de pildă, atunci cînd Viktor Löwenfeld ne spune că într-un desen ce reprezintă un cal sîcîit de muște, musca are aproximativ aceeași mărime ca și capul calului, din cauza importanței ce îi acordă copilul. Asemenea explicații sînt ușor de dat, dar adesea ele ascund factori cognitivi mai hotărîtori.

Să privim figura 135, o ilustrație dintr-o ediție venețiană a *Fabulelor lui Esop* publicată în 1491. Vulpea flămîndă încearcă să-l facă pe corb, lingușindu-l, să scape din cioc bucata cea gustoasă. Logica vizuală a povestirii impune două elemente principale coordonate, vulpea și corbul, comparabile cu calul și musca

Figura 135

din exemplul citat de Löwenfeld. Dat fiind că cele două elemente sînt de importanță egală în cadrul relatării, nu există nici un motiv să li se acorde mărimi diferite în imagine. De fapt o asemenea diferență ar îngreuia citirea istorioarei ca un dialog între egali. Trebuie să admirăm caracterul potrivit al formei alese de desenator, care nu s-a lăsat abătut de la sarcina sa de o imitație mecanică și vizual nejustificată a dimensiunilor naturale.

Asemănarea de mărime leagă elementele între ele. Este aproape imposibil să stabilim o relație vizuală directă între, bunăoară, o figură umană și o clădire înaltă, dacă ambele sînt desenate la scară. Atunci cînd asemenea diferențe marcate de mărime sînt necesare, artiștii în general fac legătura între unitățile mari și mici din compozițiile lor cu ajutorul unor elemente de mărime intermediară.

În pictura medievală, care nu se caracterizează prin naturalism mecanic, omul poate avea mărimea unei clădiri, iar un ctitor poate ține în mînă lăcașul religios ctitorit. Nu avem aici „macheta" unei biserici, ci biserica însăși, tot așa

cum turnulețul pictat totdeauna lîngă sfînta Barbara nu este un simbol, ci un turn, chiar dacă are înțeles simbolic. Aceste exemple arată cum se nasc diferențele de mărime din considerente de înțeles, de pildă atunci cînd trebuie exprimată relația dintre creator și creație, sau dintre un sfînt și emblema sa. Ca să formulăm acest lucru mai tehnic, pentru ca un om să stea în cadrul ușii sau să se uite pe fereastră, mărimea lui trebuie redusă corespunzător. Pentru ca în desenul unui copil fața să cuprindă în mod clar ochii, gura cu dinții și nasul cu nările, ea trebuie desenată mare — tot așa cum Marc Chagall mărește un cap de vacă, făcînd loc în el pentru o altă vacă și o mulgătoare. Dacă, pe de altă parte, dimensiunile încă nu s-au diferențiat, diversele părți ale corpului — capul, trunchiul și membrele — au cam același ordin de mărime (figura 136).

Figura 136

Ceea ce este valabil pentru mărimea obiectelor este de asemenea valabil pentru intervalele dintre ele. Nevoia unei reprezentări clare îl face pe copil să lase suficiente spații goale între obiecte — un fel de distanță standard care, privită realist, pare uneori prea mare, iar alteori prea mică, în funcție de subiect. Astfel poate fi nevoie de un braț „supralung" pentru a lega o figură umană de mărul din pom, figura rămînînd la o distanță convenabilă de acesta. Apropierea realistă dintre elementele picturale rămîne un răstimp incomodă sub raport vizual.

Mărimea realistă este doar marginal importantă pentru dimensiunile obiectelor picturale, căci identitatea perceptuală nu depinde prea mult de ea. Forma și orientarea în spațiu a unui obiect rămîn neafectate de schimbarea mărimii, tot astfel cum în muzică o creștere sau o reducere a dimensiunii temporale printr-o modificare a ritmului nu stînjenește recunoașterea unei teme. Lipsa de importanță a mărimii vizuale este dovedită foarte izbitor de insensibilitatea noastră la permanentele schimbări de mărime ale obiectelor din mediul înconjurător datorită modificării distanțelor. Cît privește imaginile, nimeni nu obiectează contra unei fotografii foarte mici reprezentînd un om sau împotriva unei statui uriașe. Ecranul

televizorului ne pare mic în raport cu camera dar, dacă îl privim cu atenție cîtva timp, el devine un cadru acceptabil pentru persoane și clădiri „reale".

Mormolocii greșit numiți astfel

Cazul cel mai frapant de interpretare incorectă din cauza tendinței iluziniste îl constituie poate figurile de „mormoloci" — *hommes têtards* în franceză, *Kopffüssler* în germană. Se crede în general că în aceste desene foarte răspîndite copilul omite cu totul trunchiurile, prinzînd în mod greșit brațele de cap ori de picioare. Figurile 137 și 138 desenate de copii aflați la vîrsta de patru ani ne prezintă cîteva dintre aceste creaturi misterioase. S-au emis mai multe teorii. S-a considerat astfel că copilul neglijează corpul, sau uită de el, sau chiar îl „suprimă" din pudicitate. Dacă examinăm procesul de dezvoltare, constatăm că aceste explicații nu rezistă, căci în desenele respective trunchiul nu este de fapt omis.

În stadiul inițial cercul reprezintă întreaga figură umană, tot așa cum reprezintă numeroase alte obiecte întregi. Mai tîrziu, forma lui se diferențiază prin adăugarea unor anexe. De exemplu, în figura 139 — o biserică desenată de un copil de opt ani — cercul originar este încă ușor de detectat. La figura umană sensul inițial al cercului este restrîns treptat prin adăugiri. Există în esență două tipuri. În figura 137 cercul funcționează ca reprezentare nediferențiată a capului

Figura 137

și trunchiului. Iată de ce copilul are perfectă dreptate să prindă brațele și picioarele de cerc. Doar adultului i se pare că din imagine lipsește ceva. Cercul devine adesea un fel de oval, care poate conține trăsăturile unei fețe în partea superioară sau unele indicații vestimentare în cele inferioare. Figura 138 ilustrează acest din urmă caz. În centru este o casă cu doi pești în ea, în dreapta un cowboy și în stînga o vacă. Cowboy-ul are un stomac în corpul său, iar vaca are două. Aceste stomacuri convin scopului nostru, căci ele arată că aici cele două verticale paralele sînt o reprezentare nediferențiată a trunchiului și picioarelor, cercul fiind acum limitat la funcția de cap. Brațele se prind acolo unde trebuie — de verticale. Dubla funcție a liniei ca unitate autonomă și contur nu este încă nediferențiată; cele două verticale sînt concomitent contururi (ale trunchiurilor) și linii obiectuale

Figura 138

Figura 139

(picioare). Se poate adăuga că o lipsă similară de diferențiere este adesea evidentă în modul de reprezentare a altor părți ale corpului. Trăsăturile feței pot fi redate sub forma unui cerc cuprins în cercul mai mare al capului, înainte ca ele să se separe în ochi, nas și gură; iar în figura 136, membrele nu sînt încă articulate, astfel încît pentru observatorul adult degetele pot părea prinse direct de brațe și de gambe.

Transpunerea în două dimensiuni

Legea diferențierii ne face să presupunem că distincția dintre aspectele bi- și tridimensionale din imagini n-a existat de la început. Aspectul bidimensional, mai simplu, este „nemarcat" și servește în ambele situații. Nimic nu distinge la început adîncimea de lipsa de adîncime, sau un obiect plat de unul volumic.

Calitățile spațiale ale unei farfurii sînt tratate la fel ca cele ale unei mingi de fotbal, și toate lucrurile sînt la distanță egală de observator.

O cale potrivită de a înțelege cum reprezintă copiii spațiul o găsim citind romanul fantastic *Țara suprafețelor plane (Flatland)* de E. A. Abbott. Această țară este un tărîm bidimensional în care, spre deosebire de lumea noastră, totul se reduce cu o dimensiune. Zidurile caselor sînt simple contururi ale unei figuri plane, dar ele își îndeplinesc menirea, căci într-o lume plană nu poți pătrunde printr-un contur închis. Locuitorii sînt forme planimetrice. Corpurile lor, de asemenea, sînt satisfăcător mărginite de o linie. Un oaspete din spațiul tridimensional îi irită spunîndu-le că locuințele lor sînt deschise: el îi poate vedea simultan înăuntrul și în afara lor. Oaspetele dovedește că poate atinge măruntaiele unui băștinaș, provocînd o durere acută în pîntecele lui. Pentru locuitori casele nu sînt nici închise, nici deschise în partea de sus, căci ele nu au această dimensiune, iar măruntaiele oamenilor rămîn invizibile și de neatins mulțumită liniei de contur ce le înconjoară.

Cei care afirmă că copiii desenează case deschise și stomacuri „radiografiate" seamănă cu intrusul din spațiu. Ei nu-și dau seama de logica admirabilă în baza căreia copilul își adaptează imaginile condițiilor impuse de o tehnică bidimensională. Nu este de ajuns să spunem că copiii desenează interiorul obiectelor deoarece acest lucru prezintă interes pentru ei. Acest interes nu i-ar împiedica să se îngrozească la vederea unui om cu pîntecele deschis. Îmi revine în minte o pictură australiană pe coajă de copac, în care conturul corpului unui cangur era vizibil umplut cu oase, organe și intestine. Imaginea nu reprezenta o „secțiune" prin corpul animalului, cum am putea întîlni într-o carte de zoologie. Ea includea și figura vînătorului, care vîna cangurul folosindu-se de arc și săgeată. Evident, nimeni nu vînează o secțiune, ci un animal întreg și viu. Aceasta dovedește că autorul nu intenționase să reprezinte corpul cangurului ca „deschis" sau „transparent". Tot astfel, gorila sătulă desenată de un copil (figura 140) nu este o secțiune sau un clișeu radiografic.

Același lucru rezultă și din reprezentarea schematică pe care o vedem în figura 141. Desenul casei nu este o secțiune și nici o vedere frontală transparentă. Avem aici echivalentul bidimensional al unei case. Dreptunghiul reprezintă un spațiu cubic, iar conturul lui redă cele șase fețe ale acestuia. Figura se află înăuntru, complet înconjurată de pereți. Doar o spărtură în contur ar putea crea o deschidere. Invenția copilului dăinuiește de-alungul veacurilor, astfel că pînă și în arta foarte realistă a unui Dürer sau Altdorfer Sfînta familie se adăpostește într-o clădire fără peretele din față, care este camuflat neconvingător ca o ruină prăbușită. Iar în teatrul nostru modern, scena este acceptată fără ezitări de aceiași oameni care îl acuză pe copil că „face radiografii".

Așa cum se arată în figura 141, desenele de acest fel prezintă părul ca un șir circular de linii, pornind toate din conturul capului. Redarea este foarte corectă, în sensul că linia circulară a conturului reprezintă întreaga suprafață a capului,

Figura 140

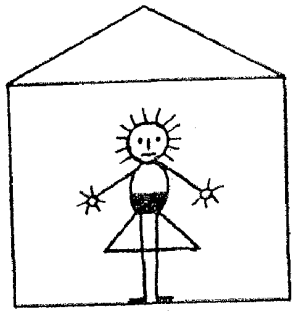


Figura 141

care este astfel înfățișat ca fiind acoperit cu păr peste tot. Și totuși metoda comportă o ambiguitate, provenind din faptul că inevitabil copilul o folosește concomitent în două scopuri diferite și incompatibile. Evident, fața nu e menită să se afle înăuntrul capului, ci pe suprafața lui exterioară, iar cele două linii oblice reprezintă brațele și nu un fel de capă atîrnînd pe umeri și înfășurînd întregul trup. Aceasta înseamnă că unitățile bidimensionale din desene echivalează cu corpuri solide, cu aspecte bidimensionale ale exterioru-

lui corpurilor solide, sau cu ambele, în funcție de scopul urmărit. Relația dintre planitate și adîncime nu s-a diferențiat, astfel încît prin mijloace pur vizuale nu putem preciza dacă un cerc reprezintă un inel, un disc sau o minge. Tocmai datorită acestei ambiguități procedeul se folosește mai ales la nivel primitiv și este repede abandonat de copiii din Occident.

Procesul a fost demonstrat convingător într-un experiment al lui Arthur B. Clark, în care unor copii de vîrste diferite li s-a cerut să deseneze un măr străpuns orizontal de un ac de pălărie și întors sub un anumit unghi față de privitor. Figura 142 *d* ne arată poziția în care modelul era văzut de copiii. Figura 142 *a*

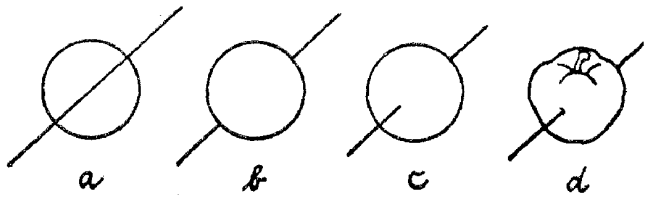


Figura 142

reprezintă prima soluție a problemei. Ea este logică în sensul că acul străbate întregul interior al cercului, care reprezintă interiorul mărului, dar e și ambiguă prin aceea că linia dreaptă redă inevitabil un obiect unidimensional (acul), nu o suprafață. În stadiul următor, *b*, copilul face o primă concesie reprezentării proiective, arătînd că porțiunea centrală acului este ascunsă în măr. (Pentru un copil mai mic imaginea ar putea însemna două ace care ating mărul la exterior.) Dar conturul cercului încă reprezintă întreaga suprafață a mărului, lucru dovedit prin aceea că acul se oprește la contur. În *c* conturul a devenit linia orizontului, iar suprafața cercului reprezintă fața anterioară a mărului. Cu o anumită rafinare a formei aceasta aduce la soluția realistă din *d*. Imaginea finală este corectă sub raport spațial, dar ea sacrifică claritatea vizuală frapantă cu care elementele esențiale ale concepției tridimensionale erau redate bidimensional în faza *a*. Diferențierea dintre forma bidimensională și cea tridimensională s-a înfăptuit, dar numai prin artificiul suspect de a face ca planul pictural să apară drept o imagine în spațiul tridimensional.

Atît timp cît imaginea bidimensională nu se diferențiază de cea proiectivă, planul pictural servește la reprezentarea amîndurora. Acest lucru se poate face pe două căi. Copilul poate folosi dimensiunea verticală a planului pictural pentru a distinge între vîrf și bază și pe cea orizontală pentru a distinge între dreapta și stînga, obținînd astfel un „spațiu vertical" (proiecție verticală). Sau el poate folosi cele două dimensiuni pentru a indica punctele cardinale într-o proiecție orizontală, care generează un „spațiu orizontal" (figura 143). Obiectele verticale

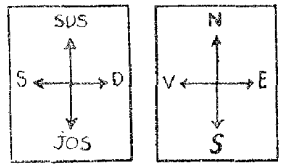


Figura 143

— oameni, copaci, ziduri, picioare de masă — apar clar și caracteristic în spațiul vertical, pe cînd grădinile, străzile, tăbliile meselor, farfuriile sau covoarele reclamă spațiul orizontal. Pentru a complica încă și mai mult situația, în spațiul orizontal nu se poate reprezenta direct decît unul din nenumăratele planuri verticale, astfel încît desenul poate reda fațada unei case, dar nu și, concomitent, părțile laterale fără să se recurgă la un artificiu de reprezentare indirectă. În mod similar, spațiul orizontal poate cuprinde vasele de pe o masă dar nu și, în aceeași imagine, cîinele care stă întins sub masă.

Vorbind despre „metoda egipteană", arătam cum la un nivel timpuriu de reprezentare spațială artistul alege pentru fiecare obiect sau parte a unui obiect aspectul care îl prezintă cel mai caracteristic. Se poate menționa aici că tehnica foarte complexă și realistă a filmului a redobîndit în parte efectele frapante ale acestei reprezentări elementare. Descompunînd lumea vizuală într-o succesiune de vederi parțiale, filmul a putut, bunăoară, să revină la principiul că unitățile unei comunicări vizuale sînt prin esență de aceeași mărime. Dacă se arată un om care privește la un fluture, filmarea în groplan poate face ca insecta să apară la fel de mare ca omul. Tot astfel, o modificare a unghiului de luat vederi va transpune imaginea de pe ecran din planul vertical în cel orizontal, astfel încît spectatorul poate vedea dintr-o parte niște oameni așezați la masă, iar în clipa următoare, de sus, mîncarea de pe masă. Acest procedeu este „justificat" din punct de vedere realist prin succesiunea vederilor în timp, care permite schimbarea distanței ori a unghiului. În experiența reală a spectatorului totuși, aceste schimbări privind punctul de observație nu sînt tot atît de clar percepute. În esență el acceptă că lucrurile îi sînt prezentate în dimensiuni și sub un unghi convenabil, fără să se întrebe dacă această corectitudine vizuală este sau nu fidelă realității. Desigur, în multe lucrări de artă modernă s-a renunțat deschis la orice pretenție realistă: obiectelor li se dă în mod clar acea mărime și acel unghi care concordă cu scopul vizual.

Consecințe educaționale

Discutînd cîteva dintre primele trăsături ale formei vizuale, am încercat să arăt în claritatea lor imaculată unele dintre acele elemente pe care s-a întemeiat dintotdeauna crearea de imagini. Înțelegerea acestei evoluții inițiale trebuie însă

de asemenea să-l ajute pe educator în evaluarea și sprijinirea activității elevilor săi. Ideea principală este, firește, că operele copiilor, „primitivilor" etc. nu trebuie privite negativ, ca ceva nesatisfăcător, ceva ce trebuie depășit — cu cît mai curînd, cu atît mai bine — pe calea spre arta „competentă". Cele spuse pînă acum în acest capitol au demonstrat, sper, că forma vizuală, atunci cînd i se permite să evolueze nestînjenit, trece din fază în fază în mod legic, și că fiecare fază își are propria ei motivare, propriile ei capacități de expresie, propria ei frumusețe. Cum aceste faze de început sînt interdependente și constituie baza oricărei realizări mature, ele trebuie parcurse fără pripeală. Lucrul este adevărat nu numai pentru copii, dar și pentru dezvoltarea oricărui artist. „Un artist nu sare peste trepte", spunea Jean Cocteau; „dacă o face, își irosește timpul, căci va trebui să le urce din nou mai tîrziu".

Discuția noastră a evidențiat, cred, că abaterile de la reprezentarea veridică nu se datoresc unor deficiențe, ci unei sensibilități spontane și remarcabile pentru cerințele artei respective. Urmărind manifestarea acestei capacități înnăscute, siguranța deciziilor intuitive și înaintarea logică de la simplu spre complex, profesorul se va întreba dacă nu e mai bine să-și lase elevii singuri, în grija propriului lor discernămînt. Nu este oare arta una dintre acele deprinderi pe care putem și trebuie să le învățăm singuri? Da, într-o oarecare măsură. Orice intervenție nepotrivită din partea profesorului poate tulbura judecata vizuală a elevilor sau îi poate lipsi de o descoperire pe care ar fi făcut-o cu mai mult folos ei înșiși. În această privință, profesorul de modă veche care dezvăluie artificiile perspectivei centrale nu este mai vinovat decît colegul său modern care îl face pe copil să umple cu vopsea rotogoale mîzgălite la întîmplare, sau decît primitivistul de tip nou care îl mustră: „E o pictură frumoasă, dar în clasa a doua încă nu facem nasuri!" A forța copilul să facă „artă abstractă" este la fel de dăunător ca și a-l forța să deseneze veridic.

Acest lucru e adevărat la toate nivelurile de predare. Studentul în artă care imită maniera unui maestru cu vază e în primejdie de a-și pierde capacitatea sa intuitivă de sesizare a ceea ce este corect sau greșit, luptîndu-se cu o formă de reprezentare pe care o poate copia, dar nu și asimila. Propria sa operă, în loc de a-i părea atractivă și convingătoare, îl pune în încurcătură. El a pierdut acea onestitate infantilă pe care toți artiștii buni o păstrează și care dă fiecărui mesaj cea mai simplă formă posibilă, oricît de complicat poate fi, obiectiv, rezultatul. Arnold Schönberg, care a compus unele dintre cele mai complicate piese muzicale create vreodată, spunea studenților săi că compozițiile lor trebuie să le fie tot atît de firești ca mîinile și picioarele. Cu cît le vor părea mai simple, cu atît vor fi mai bune. „Dacă ceea ce ai compus îți pare foarte complicat, este bine să te îndoiești pe loc de autenticitatea lui!"

Și totuși profesorul de artă poate face mult. Ca și colegii săi din alte domenii, el trebuie să urmeze calea de mijloc între două linii de minimă rezistență:

să predea totul și să nu predea nimic. Sugestia cea mai utilă născută din studiul fazelor de dezvoltare este că întreaga instrucție trebuie întemeiată pe conștiința faptului că concepția vizuală a elevilor evoluează după principii proprii și că intervențiile profesorului trebuie să țină seama de ceea ce reclamă procesul individual de creștere în diferite momente.

Exemplul cel mai bun pe care îl pot da provine din istoria artei. Descoperirea formulei geometrice a perspectivei centrale s-a produs în secolul al XV-lea, după ce mulți pictori încercaseră intuitiv să unifice spațiul pictural prin convergența liniilor în adîncime. Este fascinant să observăm cum în tablourile și xilogravurile epocii aceste linii de perspectivă tind spre un centru comun, îl ating cu oarecare aproximație sau creează focare separate pentru diferite părți ale imaginii. Formula geometrică, care implică un punct de fugă comun, codifica pur și simplu soluția unei probleme ce fusese amplu investigată intuitiv. Venise timpul pentru ea.

În orice perioadă istorică anterioară, predarea artificiului geometric s-ar fi putut dovedi inutilă sau dăunătoare. Ceva foarte asemănător e valabil și pentru dezvoltarea individuală. Profesorul se simte tentat să comunice cunoștințe pentru a-și satisface propriile aspirații, odată cu cele ale elevului, care insistă să i se arate cum poate face ca obiectele să se „îndepărteze" în spațiu. Acestea sînt totuși doar niște impulsuri sociale, care nu se nasc din cerințele activității respective. Din pură ambiție, elevul vrea să egaleze anumite realizări de prestigiu, căutînd să atingă acest scop generator de satisfacții cu un minimum de efort. Trebuie să distingem asemenea motivări sociale de motivările cognitive rezultînd din etapa de dezvoltare vizuală a elevului. Primele nu trebuie satisfăcute în detrimentul celorlalte.

De cîțiva ani profesorii de artă se străduiesc, pe bună dreptate, să treacă dincolo de desenul și modelajul tradițional, comunicînd elevilor date despre numeroase materiale și tehnici. Aceasta corespunde cu practica artiștilor moderni și, în plus, menține trează atenția elevilor, apelînd cu folos la înclinația lor pentru ingeniozitatea tehnică. Adolescenții, în special, atribuie mai mult prestigiu tehnicii decît artei. Este foarte important însă ca materialele să fie astfel alese și folosite încît să stimuleze elevul în îndeplinirea unor sarcini de organizare vizuală la propriul său nivel de concepție, permițîndu-i totodată să realizeze aceasta. Tehnicile care generează confuzie vizuală ori dificultăți și complexități excesive sînt dăunătoare, ca și practica de a schimba temele atît de des încît elevul nu mai poate explora în întregime caracteristicile vizuale ale artei respective. Există destule activități neproductive în afara clasei.

Este firesc ca artistul și profesorul de artă să-și imagineze că domeniul său este autonom, condus de reguli proprii și destinat unui scop propriu. Totuși nu putem spera să cultivăm simțul formei vizuale într-o anumită porțiune a planului de învățămînt dacă acest simț este neglijat sau chiar prost folosit în alta. Eu însumi spuneam, într-o lucrare a mea, următoarele: „La un nivel de

dezvoltare la care activitatea artistică liberă a copilului încă folosește forme geometrice relativ simple, profesorul de artă poate respecta stadiul inițial de concepție vizuală al elevilor săi, dar la ora de geografie aceiași copii pot fi obligați, uneori de același profesor, să traseze coastele continentului american sau meandrele iraționale ale rîurilor, forme ce nu pot fi percepute, înțelese sau memorate. Cînd unui student i se cere să reprezinte ceea ce vede la microscop, el nu poate ținti mecanic la simpla precizie și claritate a reprezentării. El trebuie să decidă ce anume contează și care tipuri de forme importante se găsesc reprezentate în acel specimen întîmplător. Așadar desenul lui nu poate fi o reproducere, ci este o imagine a celor văzute și înțelese de el mai mult sau mai puțin activ și inteligent. Educarea vederii inteligente nu se poate limita la atelierul artistic; ea poate reuși doar dacă simțul vizual nu este tocit și dezorientat în alte compartimente ale planului de învățămînt. A încerca să creăm o insulă de educație vizuală într-un ocean de ignoranță este, pînă la urmă, o autoînșelare. Gîndirea vizuală este indivizibilă."

În sfîrșit, trebuie să menționez o limitare a cărții de față. Ea discută organizarea și invenția vizuală ca elemente derivate din funcțiile cognitive ale minții: percepția senzorială a lumii exterioare, elaborarea experienței în cadrul gîndirii vizuale și intelectuale, conservarea experienței și gîndirii în memorie. Din acest punct de vedere, munca pictorului este un instrument ce slujește la identificarea, înțelegerea și definirea obiectelor, la investigarea relațiilor, la crearea unei ordini din ce în ce mai complexe. Să nu uităm, totuși, că aceste funcții cognitive servesc întreaga personalitate. Ele reflectă atitudini și îndeplinesc dorințe, așa cum subliniază psihologii, care recurg la experiențe vizuale în scopuri de diagnostic și terapie. Unii profesori de artă au procedat la fel, interpretînd ca „afective" numeroase trăsături ce derivă din condițiile percepției și reprezentării vizuale.

Exemplele abundă în literatura de specialitate; mă voi mărgini la unul singur. În cartea sa despre educația artistică, Herbert Read comentează un desen făcut de o fată ce nu împlinise nici cinci ani. El reprezintă un tigru, redat foarte simplu printr-o trăsătură orizontală (corpul) și două verticale (picioarele). Aceste linii sînt intersectate de scurte dungi, menite să redea blana tigrului. Read vorbește despre baza „total introvertită", anorganică a desenului. Fetița, spune el, n-a ținut seama în nici un fel de acea imagine a tigrului pe care o cunoștea; ea a creat „un simbol expresiv care [nu] corespunde ... conștiinței sale perceptuale sau cunoștințelor conceptuale despre tigru". De fapt, desenul este un exemplu tipic al stadiului orizontală-verticală, în care copilul mijlociu reprezintă animalele tocmai în acest mod. Foarte adesea nu e posibilă o diferențiere între formele organice și cele anorganice în acest stadiu; ambele sînt reprezentate prin linii drepte. Asemenea imagini sînt sărace în conținut nu pentru că copilul nu poate sau nu vrea să observe și să-și utilizeze observațiile, ci pentru că faza elementară de reprezentare nu-i permite să folosească prea multe din cele

văzute. Vîrsta și desenul nu pot constitui un criteriu pentru a determina dacă respectivul copil este sau nu retras în sine. Introversiunea poate întîrzia diferențierea formală, dar forma nediferențiată în sine nu sugerează introversiunea. Același desen poate proveni de la un extravertit plin de vioiciune, intens preocupat de felul în care arată și se comportă animalele.

Aici, deci, un accent unilateral pe factorii de personalitate duce la o greșită interpretare a acelor trăsături ce se nasc din stadiul de dezvoltare cognitivă al copilului și din proprietățile tehnicii picturale. Pe de altă parte, însă, o concentrare la fel de unilaterală asupra aspectelor cognitive poate crea impresia că organismul tînăr este implicat doar într-un proces de creștere perceptuală și intelectuală, și că mintea este pur și simplu un mecanism de prelucrare ce abordează formele lumii exterioare la niveluri din ce în ce mai complexe. Cartea de față, încercînd să umple cîteva din lacunele lăsate de alții, e menită a contribui la o concepție mai largă. Pedagogul de mîine trebuie să poată privi mintea ce gîndește și percepe în interacțiune cu năzuințele, pasiunile și temerile întregii ființe umane.

Sublinierea factorilor de personalitate i-a făcut pe unii profesori de artă să privească bănuitor acele tehnici care solicită o precizie a formei. Ei au înlocuit învechitul creion cu materiale ce încurajează trăsătura spontană, impulsul exploziv, efectul brut al culorii amorfe. Expresia spontană este, neîndoios un lucru de dorit, dar ea devine haotică atunci cînd stînjenește organizarea vizuală. Trăsăturile ample și inconsistența vopselelor îl obligă pe copil să creeze o imagine unilaterală a stării sale sufletești, și nu putem exclude posibilitatea că felul de imagini ce i se permite să realizeze vor influența, la rîndul lor, starea lui de spirit. Indiscutabil, metodele moderne oferă o „supapă" acelor aspecte ale minții copilului pe care le încătușa procedeul tradițional de copiere a modelelor cu un creion ascuțit. Există însă pericole egale în tendința de a împiedica copilul să-și utilizeze opera picturală pentru clarificarea observațiilor sale despre realitate, pentru a învăța cum să se concentreze și cum să creeze ordine. Emoția amorfă nu este rezultatul final pe care dorim să-l avem de la educație și, implicit nu poate fi folosită ca mijloc al acesteia. Dotarea clasei de artă și a minții profesorului trebuie să fie destul de variată și cuprinzătoare pentru a permite fiecărui copil să acționeze permanent ca individ integrat.

Geneza formei în sculptură

Principiile dezvoltării vizuale descrise în prezentul capitol sînt atît de importante încît ele nu se aplică exclusiv formelor din desen și sculptură, ci guvernează, probabil, și utilizarea culorii. Formele inițiale de artă folosesc cel mai bine cîteva culori simple, mai ales cele trei primare fundamentale, care servesc la separarea formelor între ele, dar nu creează legături reciproce. Culorile mixte introduc relații mai complexe. În mod similar, colorarea omogenă a obiec-

telor și suprafețelor ține de un stadiu mai timpuriu decît cel al imaginilor compuse din părți diferit colorate sau al modulației cromatice deliberate în cadrul unei forme. Cunoștințe mai precise în acest domeniu ne vor da cercetările ulterioare.

Mai direct, principiile noastre se pot aplica artelor vizuale — în teatru, coregrafie, cinematografie și arhitectură. Există oare, în istoria stilurilor ca și în dezvoltarea personală a unui regizor sau coregraf, anumite forme compoziționale timpurii ce se disting poate prin dispuneri simetrice și printr-o preferință pentru orientări spațiale frontale sau ortogonale, ori pentru grupări după figuri geometrice simple? Putem oare dovedi că diferențierea apare treptat, de la acest stadiu spre concepții tot mai complexe? În arhitectură s-ar putea demonstra trecerile de la planuri circulare și dreptunghiulare simple la planuri mai complicate, descompunerea treptată a blocurilor și pereților masivi, abaterea de la fațadele simetrice, introducerea orientărilor oblice și a unor curbe de ordin din ce în ce mai înalt.

Sculptura, fără îndoială, se pretează aceluiași fel de descriere, deși aici tridimensionalitatea implică relații mai complexe. Din motive tehnice este greu să confirmăm experimental fazele inițiale din activitatea sculpturală a copiilor. Problemele mecanice legate de manipularea argilei și materialelor asemănătoare, ca și de evitarea prăbușirii construcțiilor, îngreunează pentru copil sarcina creării formelor pe care le are în minte. Suprafețele rugoase, nefinisate ale creației copiilor sînt „nefotogenice". Analizele de mai jos vor fi deci ilustrate cu opere sculpturale produse, în faza timpurie, de către adulți.

S-ar putea presupune că obiectele tridimensionale din natură sînt mai ușor de reprezentat sculptural decît pe pînză sau pe hîrtie, căci sculptorul lucrează cu volume și, ca atare, nu trebuie să rezolve problema redării celor trei dimensiuni într-un mediu bidimensional. De fapt, acest lucru este valabil numai în parte, pentru că bucata de piatră sau de argilă oferă sculptorului trei dimensiuni numai sub raport material. El mai are încă de asimilat, pas cu pas, concepția organizării tridimensionale, și se poate afirma că sarcina stăpînirii spațiului e mai grea în sculptură decît în artele picturale din același motiv pentru care, să zicem, un joc de țintar în trei dimensiuni ne-ar cere un nivel mai mare de inteligență vizuală decît jocul bidimensional.

Atunci cînd copilul desenează primul său cerc, el încă nu stăpînește spațiul bidimensional, ci doar a anexat o bucățică de teritoriu pe hîrtie. Am văzut că trebuie parcurs procesul lent de diferențiere a diferitelor relații unghiulare înainte de a putea spune că copilul dispune într-adevăr de posibilitățile formale ale tehnicii respective. Tot astfel, modelarea primului glob de argilă nu înseamnă cucerirea organizării tridimensionale, ci reflectă doar tipul cel mai elementar de concept formal, care nu diferențiază nici forma, nici direcția. Dacă am face o anologie cu ceea ce se întîmplă în desen, globul „primordial" reprezintă orice obiect compact — un om, un animal, o casă. Nu pot spune dacă această fază

există în activitatea copiilor și nici nu am găsit exemple în istoria artei. Exemplele cele mai apropiate par a fi acele mici figurine paleolitice din piatră ce reprezintă femei grase, cea mai cunoscută dintre acestea fiind „Venus din Willendorf". Aceste figurine, cu capete, pîntece, sîni și coapse rotunde, par într-adevăr să fi fost concepute ca îmbinări de sfere menite să redea forma omenească. Ne putem întreba dacă obezitatea lor se explică doar prin subiect — simboluri ale maternității și fertilității, ori preferința omului preistoric pentru femei grase — sau constituie și o manifestare a unei concepții formale timpurii în faza sferică.

Bare și plăci

Modul cel mai simplu de reprezentare a unei direcții în sculptură, corespunzînd liniei drepte din desen, ni-l furnizează bara. O bară este, desigur, totdeauna un obiect tridimensional din punct de vedere fizic; dar așa cum lățimea unei trăsături de penel nu „contează" în stadiile inițiale ale desenului și picturii, tot astfel bara în sculptură este produsul unei concepții unidimensionale, reprezentînd mai ales direcție și lungime. Exemple potrivite putem găsi printre figurile de teracotă create în Cipru și la Micene în mileniul al II-lea înaintea erei noastre (figura 144). Trupurile oamenilor și animalelor — picioare, brațe, boturi,

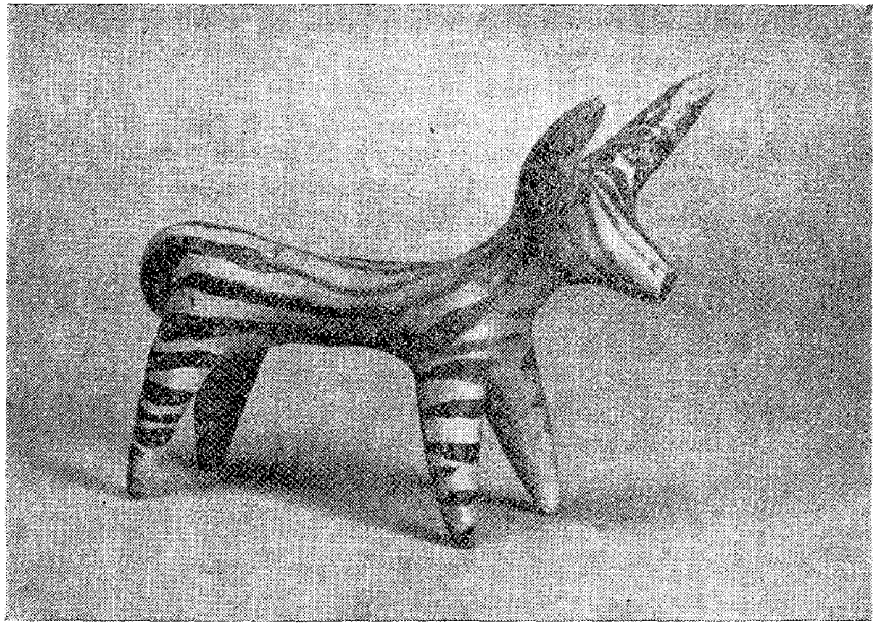


Figura 144
Figurină micenian̆ă din teracotă reprezentînd un bou, 1400—1100 t.e.n., Metropolitan Museum of Art, New York.

cozi și coarne — sînt făcute dintr-un fel de bare aproximativ egale în diametru. Elemente-bară apar de asemenea în micile bronzuri ale perioadei geometrice din Grecia, cam prin secolul al VIII-lea înaintea erei noastre. Copiii își alcătuiesc figurile de lut și plastilină din bare semănînd cu niște cîrnăciori. Acest stadiu se manifestă probabil universal la începuturile modelajului. El a generat de asemenea construcții foarte rafinate ale sculpturii moderne, în care tija de metal se combină în aranjamente spațiale complexe.

Pentru a continua descrierea diferențierii într-un mediu tridimensional avem nevoie de doi termeni. Dimensiunile sapțiale ale unui obiect se referă la forma sa proprie *(dimensiuni obiectuale)* și la configurația pe care el o creează în spațiu *(dimensiuni spațiale)* Astfel, un colac de sîrmă este asemănător barei, unidimensional, ca obiect, dar bidimensional ca configurație în spațiu.

Cea mai simplă combinație de bare generează configurații de două dimensiuni spațiale, adică organizări într-un singur plan, limitate inițial la relația ortogonală (figura 145 *a*) Ulterior se adaugă a treia dimensiune la configurațiile ce ocupă mai mult de cît un singur plan (*b*). Și aici, prima relație este unghiul drept. Un plus de diferențiere în orientare duce la legături oblice între unități în două sau trei dimensiuni (*d*) sau la îndoiri și răsuciri (*c*). Lungimea unităților este probabil nediferențiată la început, așa cum am constatat și în cazul desenului (vezi figura 136). Distincțiile de lungime apar treptat. În exemplele de mai sus dimensiunea obiectuală a rămas constantă, modificîndu-se numai dimensiunile spațiale. În figura 145 *e* forma obiectului însuși s-a schimbat în modul cel mai simplu posibil prin introducerea unei diferențe de circumferință: trunchiul este mai gros decît picioarele. Figura 145 *f* introduce plăcile, forme bidimensionale, iar în formele cubice din *g* a treia dimensiune obiectuală devine o componență activă a concepției vizuale, nerămînînd doar o simplă prezență fizică. În sfîrșit, în *h* apare diferențierea de formă în cadrul unității bi- sau tridimensionale. Se înțelege că variațiile de mărime și orientare în spațiu notate pentru obiectele nediferențiate din *a—e* se pot aplica și celorlalte obiecte mai complexe, ajungîndu-se astfel la compoziții foarte complicate.

Dimensiunile obiectuale pun unele probleme grele, specifice sculpturii. Un glob ne apare la fel privit din toate părțile, datorită formei sale simetrice în raport cu un punct central. O bară, un cilindru sau un con este simetric în raport cu o axă centrală și nu-și schimbă aspectul atunci cînd se rotește în jurul axei. Dar aceste forme simple încetează curînd de a satisface nevoile sculptorului. Figura umană, mai ales, reclamă reprezentarea unor configurații ce sînt simetrice în două dimensiuni, fiind așadar cel mai simplu de redat pe o suprafață plană. Să luăm, de exemplu, fața. Dacă redăm capul printr-o sferă, trăsăturile feței pot fi incizate pe suprafața acesteia. Soluția poate părea totuși nesatisfăcătoare. În primul rînd se singularizează un aspect pe suprafața sferiei, a cărei formă face această distincție cu totul arbitrară; și apoi simetria bidimensională a feței este redată pe o suprafață curbă, și nu pe una mai simplă, plană. Același

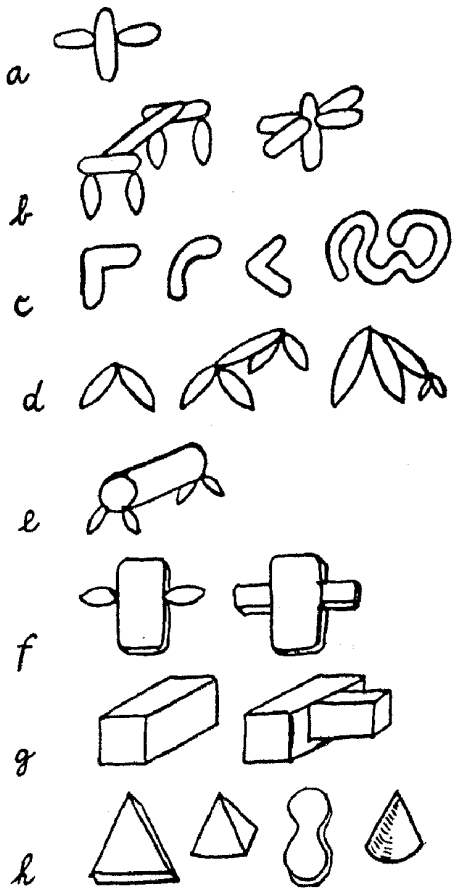


Figura 145

lucru se poate spune și despre corpul omenesc în ansamblu. Ce este de făcut? În privința feței soluția cea mai simplă este să renunțăm la ea. Exemple pot fi găsite printre figurinele paleolitice de tip „Venus". De pildă, femeia din Willendorf are capul înconjurat simetric cu coade de păr, dar n-are de loc față. Și aici putem specula că s-a procedat astfel, în parte sau integral, din dorința de a nu încălca logica simplității vizuale.

Există și alte soluții. Putem tăia un segment din sferă, plasînd apoi fața pe planul rezultat. Fețe plane, de acest fel, asemănătoare unor măști, se întîlnesc frecvent în stilurile sculpturale timpurii, la figurinele africane și la teracota *haniwa* din Japonia, ca și la primele încercări de portrete sculptate ale studenților în artă din Occident. Picasso a redat uneori capul printr-o combinație de

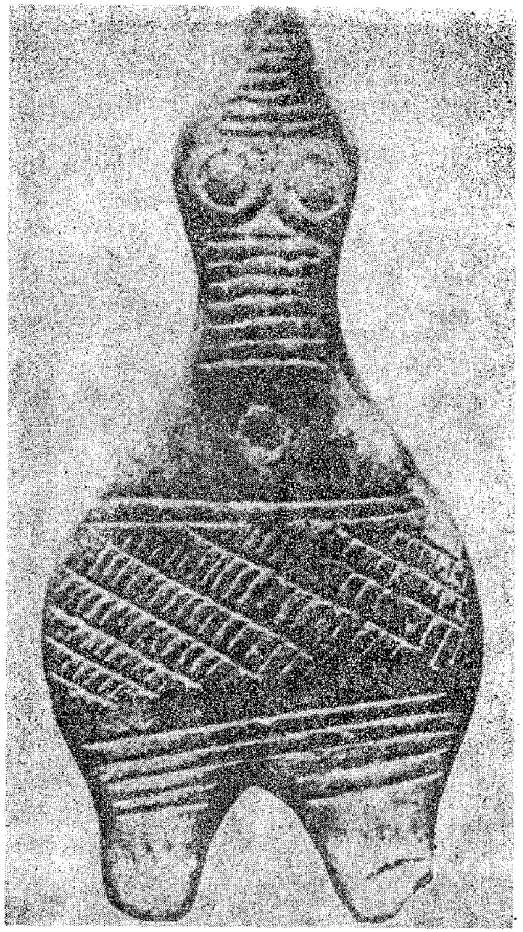


Figura 146
Figurină indiană. Boston Museum of Fine Arts.

două piese: un volum sferic atașat unei plăci verticale pe care se află fața. Problema poate fi rezolvată mai radical reducînd tot capul sau toată figura la o formă plată. Figura 146 ne arată o figurină indiană în care simetria frontală a corpului apare în forma cea mai simplă, bidimensională. Tipul cel mai primitiv de mici idoli din piatră găsiți la Troia și în insulele Ciclade sînt făcuți din plăci dreptunghiulare de marmură, cărora li s-a dat forma unei viori. Chiar și acolo unde fețele frontală și dorsală prezintă un oarecare relief, nu există încă o față laterală care să poată participa activ la formarea conceptului tridimensional. În cadrul aceleiași culturi găsim combinații de forme bi- și unidimensionale; bunăoară, trunchiul unui corp este o placă frontală, pe cînd capul și picioarele au rotunjimea nediferențiată, de vază, caracteristică unui stadiu anterior.

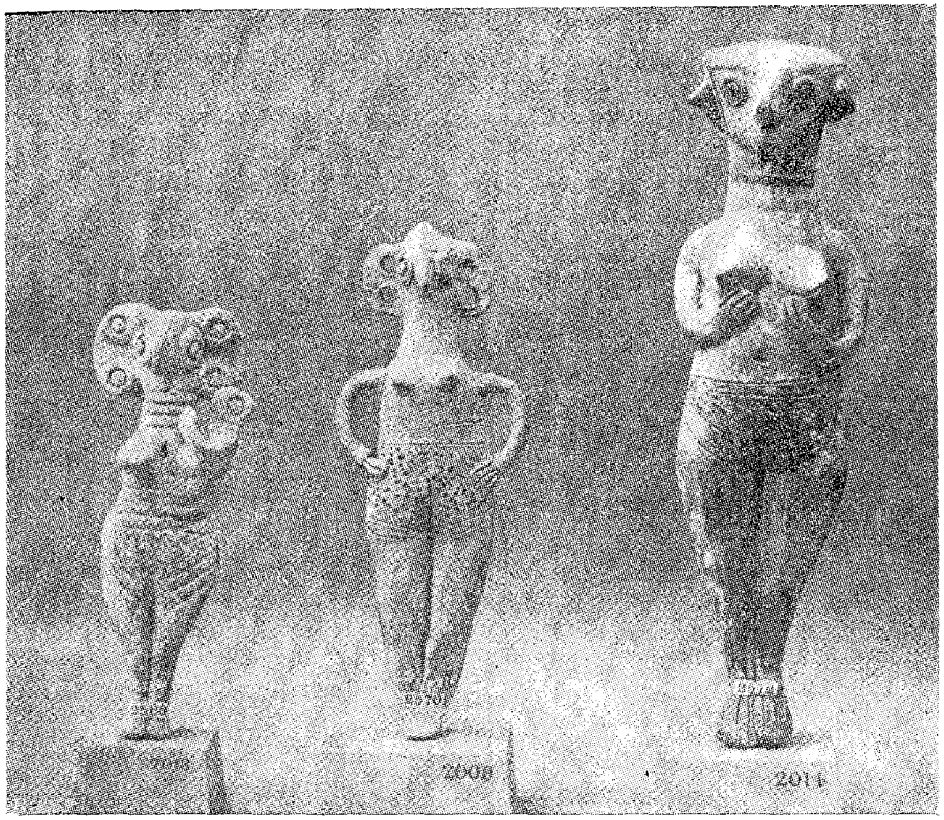


Figura 147
Statuete din Ciprn, Metropolitan Museum of Art, New York.

Unele părți ale corpului nu se integrează în planul frontal: nasul, sînii, labele picioarelor. Putem găsi o soluție radicală a acestor probleme privind capul băiatului ținut în brațe de statueta cea mai mică din figura 147. Capul are forma unei securi — numai nasul, ca să zicem așa, ochii fiind scobiți lateral. În stadiul legăturilor dreptunghiulare, nasurile și sînii se situează perpendicular pe planul frontal. Figura 148 *a* reprezintă secțiunea unui cap turtit, al cărui nas iese în afară, într-un unghi drept. Atunci cînd, printr-o diferențiere ulterioară, se ajunge la forme mai organice (*b*), avem, foarte logic, curioasele capete de pasăre ale statuetelor din figura 147. Soluția apare de asemenea, în mod independent probabil, și la primele opere sculpturale ale altor culturi.

Simetria frontală strictă a sculpturii primitive este abandonată treptat. Chiar și în arta egipteană și în primele faze ale artei grecești, simetria este încă evidentă într-o asemenea măsură încît Julius Lange o consideră legea fundamentală a compoziției sculpturale în aceste stiluri arhaice.

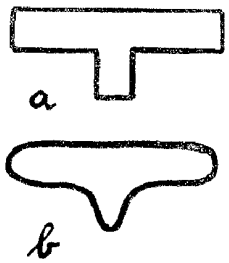


Figura 148

Ca și în cazul desenului, diferențierea figurii nu se produce numai prin adăugarea de noi unități elementului de bază, ci și prin subdiviziune internă. În figurile 146 și 147 îmbrăcămintea este reprezentată prin linii incizate. Aceste sculturi primitive ne arată totuși cum subdivizarea evoluează de la simpla incizie la un procedeu mai sculptural, tridimensional. Liniile incizate, rămășițe ale tehnicii desenului, sînt înlocuite cu muluri. Pe suprafață se aplică fîșii circulare reprezentînd ochii. În statuile de tineri din perioada grecească arhaică (secolul al VI-lea înaintea erei noastre) asemenea fîșii sînt folosite pentru a marca linia despărțitoare dintre abdomen și coapsă. Pieptul bombat se distinge de stomac mai curînd prin diferențieri unghiulare decît prin simple linii de demarcație. Aceste muluri devin treptat mai fine și fuzionează cu suprafețele pe care se aplică, iar liniile incizate devin cavități ce reprezintă gura sau scobitura ochiului. Din îmbinarea unor unități separate se creează treptat un relief continuu. Figura 149 ilustrează procesul prin două secțiuni schematice.

Cubul și rotundul

Figura plată, pentru care ne-au servit ca exemple idolii de marmură din Ciclade, reprezintă corpul omenesc în două dimensiuni obiectuale. Diferențieri ulterioare adaugă o a treia dimensiune obiectuală. Cea mai simplă realizare a acestei forme o constituie cubul tridimensional, în care cele trei direcții spațiale se întîlnesc în unghi drept. Pe lîngă planurile dorsal și frontal, avem acum și două fețe laterale. Construcția vizuală a figurii din patru aspecte principale dispuse în unghi drept unul față de celălalt a fost formulată prima oară de Emanuel Löwy ca lege a sculpturii arhaice grecești. Ea se poate aplica totuși, mai general, oricăror opere sculpturale în această fază specifică de dezvoltare timpurie. Rotunjimea neîntreruptă a corpului uman sau animal este divizată în imagini parțiale independente de pildă, imagine frontală, profiluri, imagine din spate, care constituie cele mai simple aspecte perceptuale. Devine astfel posibil ca sculptorul să se concentreze la un moment dat asupra unei compoziții parțiale relativ închise, pe care o poate examina fără să-și schimbe punctul de observație. El poate lucra mai întîi asupra aspectului frontal, apoi asupra celui lateral și așa mai departe. Combinarea aspectelor rămîne o fază secundară a procesului.

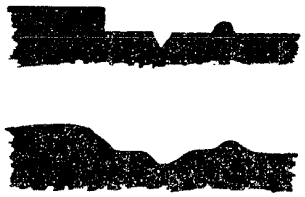


Figura 149

Independența celor patru aspecte este izbitor ilustrată de taurii înaripați și leii ce străjuiau la porțile palatelor asiriene (figura 150). Privit din față, un asemenea animal prezintă două picioare anterioare simetrice și nemișcate. Aspectul lateral însă redă patru picioare în mers. Aceasta înseamnă că sub un unghi vizual oblic numărăm cinci picioare. Dar o asemenea adunare a unor elemente disparate dăunează conceptului urmărit. Pentru asirieni important era caracterul complet al fiecărui aspect.

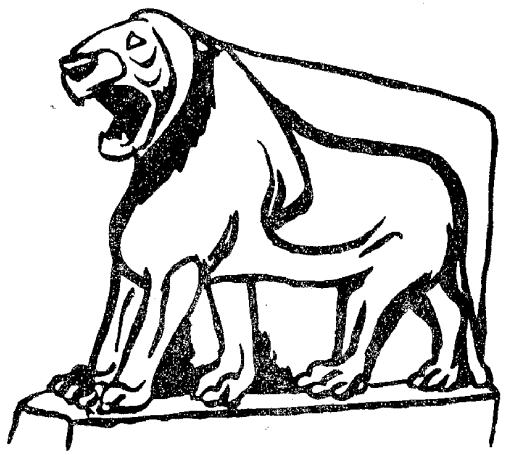


Figura 150

Orice începător în arta sculpturii constată că simplitatea conceptului cubic se impune de la sine în munca sa. Atunci cînd el încearcă să renunțe la ea în favoarea tipului de rotunjime realizat în perioada Renașterii, se vede nevoit să-l învingă pe „egipteanul" din sine. Mai mult, începătorul va fi mereu tentat să finiseze un aspect al lucrării, așa cum îi apare dintr-un anumit punct de observație, descoperind apoi că atunci cînd întoarce figura, orizontul aspectului precedent nu mai este valabil ca limită. În consecință, va avea de-a face cu linii

de ruptură neașteptate, cu muchii și cu planuri incomplete care se extind spre exterior, în loc să urmeze curbura figurii. Capacitatea de a imagina volumul total ca un întreg continuu marchează un stadiu evoluat în stăpînirea spațiului tridimensional. Ar fi greșit să presupunem că acest stadiu a fost deja atins în modelarea globului primordial. Mai degrabă a fost necesară dezvoltarea treptată de la bara unidimensională și diferențierea gradată prin corpuri plate și cubice ca să se ajungă la rotunjumea autentică a figurilor unui Michelangelo sau Bernini.

În sculptura barocă se renunță la subdivizarea în aspecte clar definite Și uneori este imposibil să găsim aspectul principal. Fiecare aspect e o parte inseparabilă a unei forme în continuă schimbare. Accentul pus pe racursiul oblic nu lasă privirea să se oprească. Din orice punct de observație avem planuri care duc dincolo de aspectul dat și reclamă o permanentă schimbare a poziției. Configurația structurală de bază este aici șurubul, aplicarea lui cea mai simplă putînd fi întîlnită în reliefurile picturale în spirală de pe coloanele lui Traian sau Marc Aureliu. Un exemplu caracteristic ni-l oferă *Cristul* lui Michelangelo din biserica Santa Maria Sopra Minerva de la Roma. Fiecare segment al figurii este oblic față de cel următor, astfel că sub orice aspect dat frontalitatea unuia dintre segmente este contracarată de oblicitatea altuia. De aici rezultă răsucirea în formă de șurub a întregului corp. După cum ne relatează Lomazzo, Michelangelo își sfătuia elevii să dea figurilor „formă de șarpe".

Inutil s-o mai spunem, stilul unor asemenea sculpturi nu este superior, sub raportul calității artistice, cuburilor mai simple din Egipt sau din Africa neagră. El este de fapt doar mai complex; și deși bogăția acestei curgeri simfonice infinite poate încînta ochiul educat, artistul care tinde spre ea riscă să piardă controlul și să ajungă la imagini multiforme, de neînțeles pentru privire, sau la imitații amorfe ale naturii. Pericolul scade atunci cînd artistul ajunge treptat la forme complexe printr-o succesiune organică de stadii, netrecînd niciodată dincolo de ceea ce ochiul său a învățat să organizeze și obișnuindu-se să nu accepte nimic din ceea ce nu poate stăpîni. Primejdia cea mai mare se naște însă atunci cînd un stil foarte diferențiat, fie el realist sau cubist, se impune prematur studentului nepregătit. Nu există „scurtături" pe calea spre manifestările rafinate ale unui stadiu cultural evoluat.

Dintre alte stadii tîrzii de complexitate voi menționa numai unul. În întreaga istorie a sculpturii există o distincție clară între blocul solid și spațiul gol dimprejur. Figura este mărginită de planuri drepte sau convexe, iar golurile ce separă brațele de corp sau picioarele între ele nu afectează caracterul compact al volumului principal. În capitolul următor voi avea prilejul să arăt cum prin introducerea formelor concave spațiul este atras în domeniul figurii, depășindu-se astfel diferența elementară dintre figură și spațiul gol. Blocul începe să se dezintegreze pînă acolo încît, în secolul nostru, găsim sculpturi ce înconjoară spațiul gol, fiind la rîndul lor înconjurate de el.

5 SPAȚIUL

Geometria ne spune că trei dimensiuni sînt de ajuns pentru a defini forma unui corp, ca și amplasarea relativă a unor obiecte în orice moment dat. Dacă ținem cont de asemenea de schimbările de formă și de amplasare, celor trei dimensiuni din spațiu li se adaugă dimensiunea timp. Psihologic putem spune că, deși ne mișcăm liber în spațiu și timp de la începutul vîrstei conștiente, stăpînirea activă de către artist a acestor dimensiuni se dezvoltă treptat, conform legii diferențierii.

În stadiul primei dimensiuni, concepția spațială se limitează la o dîră liniară. Nu există o precizare a formei. Entități lipsite de substanță materială și definite doar prin amplasarea lor relativă pot fi concepute sub raportul distanțelor, vitezelor relative și deosebirii dintre cele două sensuri de mișcare, apropierea și îndepărtarea. O minte mărginită la această concepție elementară a spațiului ar fi, desigur, foarte primitivă. Ea n-ar sesiza nimic mai mult decît ceea ce percepem ca desfășurîndu-se în spatele unei fante înguste.

O concepție bidimensională aduce două adaosuri importante. Mai întîi, ea oferă întindere în spațiu și, implicit, variații de mărime și formă: lucruri mari și lucruri mici, lucruri rotunde și lucruri unghiulare, lucruri foarte neregulate. În al doilea rînd, ea adaugă simplei distanțe diferențele de direcție și orientare. Formele se pot distinge după numeroasele direcții posibile spre care se îndreaptă, iar așezarea lor relativă poate fi infinit de variată. Putem concepe acum mișcarea pe întreagă această gamă de direcții, în felul curbelor ce le execută un patinator cu fantezie.

În sfîrșit, spațiul tridimensional oferă libertate deplină: forme extinzîndu-se în orice direcție, aranjamente fără număr ale obiectelor și mobilitatea totală a unei rîndunici. Dincolo de aceste trei dimensiuni ale spațiului imaginile vizuale nu pot trece; orice extindere se poate realiza doar prin construcții mintale.

Dacă pentru scopul nostru specific aplicăm aceste date reprezentării vizuale constatăm, în primul rînd, că o experiență pur unidimensională nu pare de conceput pentru mintea omenească normală. Chiar și un simplu punct luminos ce se mișcă încoace și încolo prin întuneric, sau un punct animat deplasîndu-se pe un ecran gol, este perceput ca acționînd în spațiu și în raport cu acest

spațiu. Tot astfel, o linie trasă pe hîrtie nu poate fi văzută doar ca atare. Mai întîi, ea este totdeauna în relație cu întinderea bidimensională dimprejur. În funcție de aria ca și de forma acestui mediu gol, aspectul liniei se schimbă. În plus, se pare că nu există posibilitatea de a vedea această linie într-un plan strict plat. De fapt, o vedem ca situată în fața (sau înăuntrul) unui fond neîntrerupt. Figura 151 arată o grupare de puncte și linii active în fața unui spațiu gol.

Așadar prima noastră descoperire, o descoperire surprinzătoare, este că nu există imagini bidimensionale strict plane. Ne amintim aici de strădania pictorului Piet Mondrian, care în ultimii săi ani de viață abandonase orice referire la subiecte fizice, chiar și la formă, cu excepția unor benzi drepte nediferențiate. Era însă o rămășiță a lumii vizuale la care nu putea renunța: distincția dintre obiecte și spațiul gol dimprejur. Oricît ar fi încercat, această trăsătură fundamentală a realității fizice rămînea.

Linie și contur

Linia se prezintă în trei moduri fundamental diferite: *linie-obiect*, *linie de haşură* și *linie de contur*. În pictura de Klee din figura 151 liniile se percep

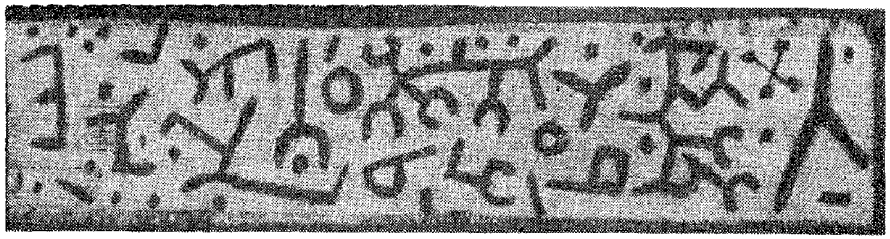


Figura 151
PAUL KLEE, Scriere, *1940*.

ca *obiecte* unidimensionale, ca și cum ar fi lucrate în fier sau făcute din vreun alt material solid. Cînd se intersectează, ele fie rămîn obiecte independente, asemănătoare vreascurilor îngrămădite pentru foc, sau fuzionează în obiecte mai complexe, ale căror ramificații ne amintesc de membrele animalelor sau de crengile copacilor.

Combinarea vizuală a liniilor este guvernată de legea simplității. Dacă prin combinare se naște o figură mai simplă decît suma liniilor separate, ea este văzută ca întreg. Un caz extrem de asemenea simplitate se obține prin ceea ce numim haşură: un grup de linii paralele foarte apropiate creează o imagine generală atît de simplă încît prin combinare alcătuiesc o suprafață coerentă. Liniile nu mai sînt obiecte individuale, ci devin *linii de haşură*. Acest

mod de a genera suprafețe într-un mediu liniar se utilizează în desen și în gravură. Detaliul dintr-o gravură de Dürer prezentat în figura 118 ne arată cum se poate folosi curbura liniilor de haşură paralele pentru a reda arcuirea unei suprafețe în adîncime. Mai multe familii de paralele se pot intersecta, redînd astfel arcuiri pe mai multe direcții, de pildă în formă de șa.

Liniile de haşură pot fi de asemenea întrebuințate în sculptură. Naum Gabo și Antoine Pevsner au creat scoici transparente folosind suprafețe compuse din fire paralele; Picasso și Henry Moore au făcut și ei uneori acest lucru. În secolul al XVIII-lea William Hogarth recomanda, în *Analiza frumuseții* (Analysis of Beauty), interpretarea volumelor prin sisteme de linii: „Formele scobite compuse din asemenea linii sînt deosebit de frumoase și plăcute ochiului, adesea mai mult decît cele ale unor corpuri solide". Moholy-Nagy a menționat în acest sens scheletele anumitor construcții tehnice, cum sînt dirijabilele și turnurile de radio. Structura naturală a lemnului ajută ochiul să interpreteze formele sculpturale. În ambianța fizică, șirurile de copaci sau de stîlpi telegrafici, gardurile, jaluzelele și umbrele lor, ca și diversele grilaje arhitecturale, îmbină unități liniare în imagini asemănătoare.

Trecem acum la al treilea fel de linie, *linia de contur*. Dacă desenăm o buclă închisă, bunăoară un cerc, rezultatul poate fi perceput în diverse moduri, dar mai ales în unul din următoarele două. Forma ne poate părea o bucată de sîrmă plasată pe un fond — vedem așadar o linie-obiect. Așa cum ne arată exemplul din Klee, asemenea bucle goale sînt percepute destul de ușor atunci cînd apar în tovărășia altor linii-obiect. Dar chiar și în aceste condiții favorabile, imaginea tinde să fie supărătoare și greu de menținut, deoarece bucla goală ne obligă să vedem suprafața hîrtiei ca un fundal continuu sau, exprimîndu-ne altfel, să vedem spațiile din ambele părți ale liniei raportîndu-se simetric la ea. Acest lucru este ușor cît timp avem de-a face cu o linie dreaptă, dar simetria nu e tolerată de forma buclei, care creează o diferență netă între spațiul mic și închis din interior (figura 152 *a*) și spațiul mare, nelimitat, împrejmuitor, din afară. Percepția vizuală totală cîștigă în simplitate dacă această deosebire de formă este susținută logic printr-o deosebire de calitate spațială. Acest lucru se întîmplă atunci cînd forma „împrejmuită" e percepută ca obiect material,

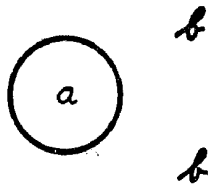


Figura 152

iar ambianța ca un fond gol. În cadrul acestui proces se schimbă funcția liniei: dintr-un obiect unidimensional independent ea se transformă în *contur* al unui obiect bidimensional, devenind parte a unui întreg.

Suprafața împrejmuită de buclă dă impresia unei densități mai mari decît cea din exterior, ne apare mai consistentă, pe cînd fondul este mai nedeterminat, mai puțin fixat într-un anumit plan stabil. Această impresie ar putea părea un simplu vestigiu al experienței noastre în domeniul obiectelor fizice care sînt văzute pe fundalul gol al mediului înconjurător. Studii experimentale sugerează totuși că ea se naște probabil din factori fiziologici ce stau la baza procesului conceptual însuși, cu totul independent de cunoștințele noastre anterioare. Unele dintre aceste studii au arătat că în comparație cu fondul exterior suprafața dinăuntul conturului opune o rezistență mai mare imaginii unui obiect vizual proiectat asupra ei cu o intensitate crescîndă, fiind nevoie de mai multă lumină pentru ca obiectul să devină vizibil în interiorul conturului. Alte experimente au demonstrat că obiectele vizuale își reduc mărimea atunci cînd imaginea lor cade pe o zonă din retină pe care mai înainte se proiectase un contur. Așadar densitatea percepută sau coeziunea suprafeței închise nu par a se datora pur și simplu experienței noastre trecute.

Dacă bucla are funcția de contur, ea este văzută ca limită a unui obiect circular sau sferic. Iar dacă dorim să creăm o legătură între desene și situații din lumea fizică, putem spune că linia de contur (pentru a folosi formularea lui John M. Kennedy) reprezintă discontinuități spațiale, de adîncime sau de direcție a înclinării, de textură, strălucire sau culoare. Chiar și numai luat în sine, desenul de contur generează, așa cum am văzut, asemenea discontinuități — un salt în spațiu de la planul prim la fundal, o diferență în densitatea suprafețelor — la care pictorul poate adăuga deosebirile de culoare, strălucire ori textură, întărind astfel acțiunea liniei.

O linie ce cuprinde o suprafață creează un obiect vizual — de exemplu, o linie circulară creează un disc plat. Tindem să acceptăm acest fenomen perceptual ca fiind de la sine înțeles, pînă în clipa cînd ne întrebăm de ce conturul dă naștere unei suprafețe plane (vezi secțiunea respectivă în figura 153 *a*) în loc de a genera o alta dintre nenumăratele suprafețe cărora desenul le-ar putea servi drept proiecție, să zicem *b* sau *c*. Rectiliniaritatea unei piei de tobă este doar una din numeroasele forme pe care le-am putea obține dacă, în locul pielii întinse, am așeza pe tobă o față de masă. Și aici acționează legea simplității. Cum suprafața apare doar în mod indirect, organizarea perceptuală profită de libertatea față de stimul și produce cea mai simplă suprafață disponibilă, planul drept fiind cea mai simplă suprafață ce poate umple cercul. Suprafața internă se schimbă în raport cu schimbările survenite în contur, luînd totdeauna cea mai simplă formă posibilă. Ne aminitm aici de experimentele din fizică menite să rezolve problema lui Plateau: Cum se poate găsi suprafața cea mai mică limitată în spațiu de un contur închis dat? Dacă introducem contururi de sîrmă într-o soluție de săpun, pelicula ce rezultă va reprezenta suprafața minimă posibilă — ceea ce, totuși, nu înseamnă totdeauna și suprafața cea mai simplă din punct de vedere perceptual.

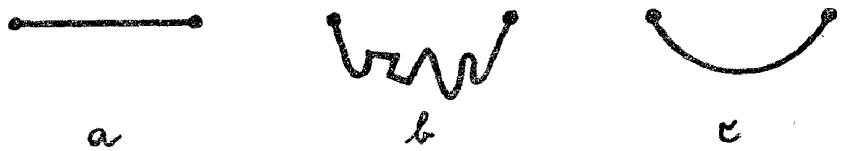


Figura 153

Influența conturului asupra acestei suprafețe interioare generate variază cu distanța. Cu cît e mai mare suprafața închisă, cu atît slăbește influența liniei de contur, efectul descrescînd spre centru în raport cu distanța tot mai mare de la margine. Contează de asemenea mărimea suprafeței în comparație cu alte forme din jur. Dacă privim desenele liniare ale lui Rembrandt și le comparăm cu cele ale lui Matisse ori Picasso, observăm că Rembrandt obține consistența prin conturarea unor unități relativ mici. Mai mult, el consolidează suprafețele închise prin detalii interioare, cum sînt cutele veșmintelor. În desenele moderne, pe de altă parte, unitățile sînt adesea atît de mari încît conturul își pierde aproape complet capacitatea sa de a modela spațiul. Caracterul de linie marginală al contururilor lui Matisse este slab; ele au în bună măsură calitatea unor linii-obiect autonome. Corpurile par necompacte și tind să dezvăluie că nu sînt decît porțiuni de suprafață goală. Desenul constituie o rețea transparentă de linii trasate pe un fond. Efectul tridimensional se reduce la minimum. Desigur, toate acestea sînt făcute intenționat. Pe cînd artiștii mai vechi doreau să sublinieze soliditatea volumică și adîncimea clar perceptibilă, modernii vor să dematerializeze obiectele și să reducă importanța spațiului. Desenele moderne sînt creații de „categorie ușoară", plăsmuiri evidente ale fanteziei umane și nu iluzii ale realității fizice. Ele sînt menite să sublinieze suprafața din care se nasc.

Într-o oarecare măsură acest lucru este valabil nu numai pentru desenele de contur, ci și pentru suprafețele pictate. Și acestea sînt în bună parte determinate de forma marginilor lor. O pată de culoare amplă și nemodulată tinde să ne apară goală și inconsistentă. În picturile mai vechi acest efect este folosit în reprezentarea spațiului gol, ca în cazul fondului de aur al mozaicurilor bizantine, al fondului albastru din portretele lui Holbein sau al cerului din peisaje; în pictura modernă el se aplică adesea și obiectelor solide.

Rivalitatea contururilor

N-am discutat încă o anumită problemă structurală creată de unilateralitatea contururilor. Dacă conturul este monopolizat de una din suprafețele ce-l

mărginesc, în exemplul nostru de discul circular, ce se întîmplă cu cealaltă? Fondul înconjurător rămîne într-o situație precară: el atinge marginea, care îl împiedică să treacă mai departe, dar n-are o demarcație proprie, căci limita aparține formei interne. Situația este vizual paradoxală. O soluție nu e sugerată de ceea ce observăm chiar și în cazul unei singure linii-obiect: fondul nu ne apare divizat de această linie, ci continuă fără întrerupere dedesubtul ei. Constatăm aceasta în figura 154 *a*, unde punctul reprezintă o secțiune a liniei. Tot astfel, fondul continuă și sub suprafața conturată (figura 154 *b*). În acest mod problema structurală capătă o soluție stabilă.

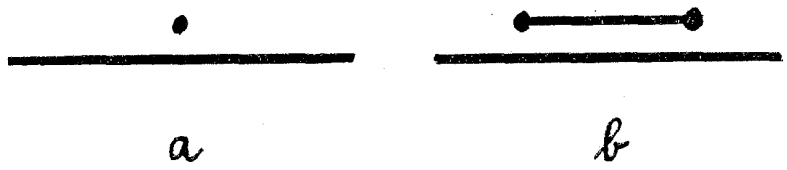


Figura 154

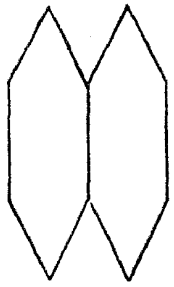


Figura 155

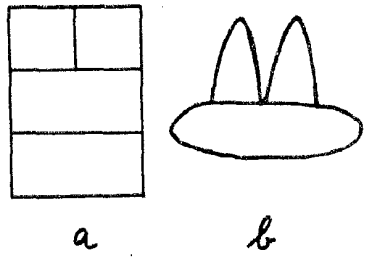


Figura 156

Se naște însă o altă întrebare. Ce se întîmplă cînd două suprafețe concurente de tip similar revendică ambele conturul? Figura 155 ne prezintă ceea ce denumim rivalitatea contururilor. Perceptuă în asnamblu, figura pare destul de stabilă. Dar dacă ne concentrăm asupra verticalei centrale comune, observăm o luptă pentru supremație. Limitele comune sînt incomode, iar cele două hexagoane manifestă tendința de a se despărți, fiecare din ele avînd propria sa formă simplă și independentă.

În anumite condiții, despărțirea poate fi într-adevăr văzută. Cînd controlul stimulului asupra forțelor organizatoare din creier slăbește — bunăoară, atunci cînd figuri slab luminate sînt expuse doar o fracțiune de secundă — se constată uneori că imagini ca cea din figura 156 *a* sînt redate de observator sub

aspectul prezentat în *b*, dovedind tendința de a da fiecărei unități conturul său propriu. Cînd Piaget a cerut unor copii de vîrstă mică să copieze desene geometrice în care cercuri sau triunghiuri se găseau în contact, aceștia au eliminat adeasea contactul în reproducerile lor. În cadrul unui test de capacitate elaborat de Rupp, subiecților li s-a cerut să deseneze un fagure (figura 157 *a*). Mulți

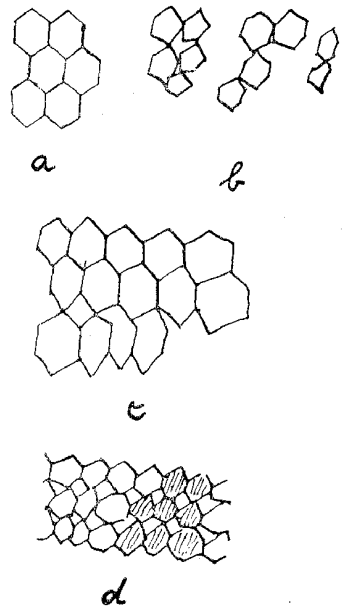


Figura 157

dintre ei însă au desenat hexagoane separate, cu spații între ele (*b*), subliniind chiar uneori interstițiile prin haşurarea figurilor (*d*). Alții au recurs la suprapunere, modificînd astfel forma unei figuri pentru a o detașa de cea de alături (*c*).

Ambiguitatea conturului comun este agravată de faptul că, deși fizic nemodificabilă, forma lui pare adesea diferită, în funcție de acea dintre suprafețele adiacente căreia i se atribuie. Faptul a fost demonstrat izbitor de Edgar Rubin, autorul primei și celei mai importante lucrări despre fenomenul figură-fond. El oferă exemple în care situația figură-fond este ambiguă, și implicit, reversibilă. Toți cunoaștem cazul pocalului ale cărui contururi pot fi văzute și ca două fețe în profil îndreptate una către cealaltă. Atunci cînd vedem pocalul, contururile par atît de diferite de cele ale fețelor încît identitatea poate fi doar înțeleasă

mintal, nu și recunoscută vizual. Iar cele două versiuni nu pot fi percepute simultan.

Conturul comun este ambiguu din punct de vedere perceptual deoarece dinamica, care determină identitatea vizuală a formelor, este răsturnată. Recunoașterea se bazează întotdeauna pe dinamică, nu pe forme moarte în sine, care sînt perceptual inexistente. De pildă, linia circulară din figura 152 este convexă în raport cu suprafața închisă și concavă față de exterior. Convexitatea și convavitatea nu sînt numai incompatibile, dar și opuse dinamic, prima extinzîndu-se activ, cealaltă retrăgîndu-se pasiv. Să privim figura 158 *a*. Caracterizată prin mai multe proeminențe, ea ne amintește poate vag de figurile preistorice de tip „Venus". În figura 158 *b*, reprezentînd un detaliu din pictura lui Picasso, *Viața*

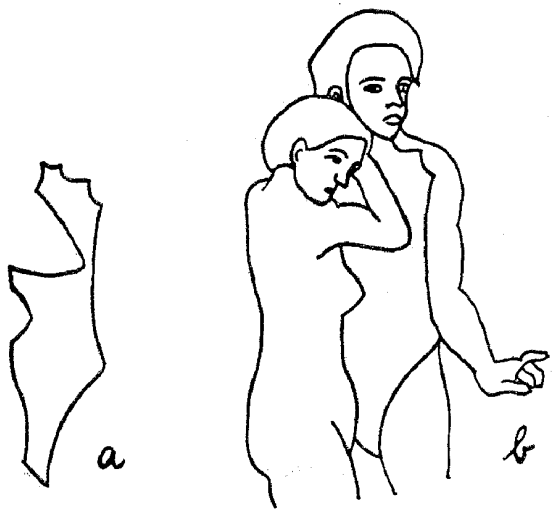


Figura 158

(La Vie), aceeași configurație — acum parte dintr-un întreg mai amplu — și-a pierdut în mare măsură identitatea. Unitatea conturului este sfîșiată, partea stîngă aparținînd acum femeii, iar cea dreaptă bărbatului. Mai mult, partea stîngă a devenit un element suprapus: ea nu mai mărginește o suprafață, aceasta continuînd dedesubt. Cel mai important lucru însă este acela că dinamica formelor a fost răsturnată. De pildă, intervalul concav dintre cele două protuberanțe foarte active din *a* devine în *b* umărul viguros împins înainte al femeii.

Poate că exemplul din figura 159, extras dintr-o pictură de Braque, este și mai edificator. Forma liniei de profil se schimbă complet, în funcție de fața căreia o atribuim. Ceea ce era gol devine plin, și ceea ce era activ devine pasiv.

Figura 159

Unii pictori suprarealiști — Dali, Tchelitcheff și în special Maurice Escher, — au folosit fenomenul pentru a se juca de-a v-ați ascunselea cu privitorii, creînd imagini ambigue ce pot fi văzute în moduri diferite, incompatibile între ele. Această tehnică, introdusă istoric de cîțiva artiști din școala manieristă, este menită să-l șocheze pe spectator, făcîndu-l să renunțe la încrederea sa confortabilă în realitate. Pictate în maniera *trompe-l'oeil*, obiectele dau iluzia de a fi material prezente, schimbîndu-se apoi pe neobservate în ceva total diferit, dar la fel de convingător.

Putem folosi desenul *Madame Réjane* de Aubry Beardsley (figura 160) ca exercițiu în studierea factorilor figură-fond. Beardsley mînuiește acești factori astfel încît ei tind să facă relații spațiale ambigue pe aproape întreaga suprafață a desenului.

Figura și fondul

Așa cum am mai spus, nu există imagini bidimensionale realmente plane. Există totuși multe exemple în care bidimensionalitatea predomină, în sensul că imaginea constă din două sau mai multe planuri sau spații fără adîncime, paralele cu planul frontal și situate la distanțe diferite de observator.

Bidimensionalitatea ca sistem de planuri frontale este reprezentată în forma ei cea mai elementară prin relația dintre figură și fond. Nu se iau în considerare decît două planuri. Unul dintre ele trebuie să ocupe mai mult spațiu decît celălalt, de fapt trebuie să fie nelimitat, iar partea direct vizibilă a ce-

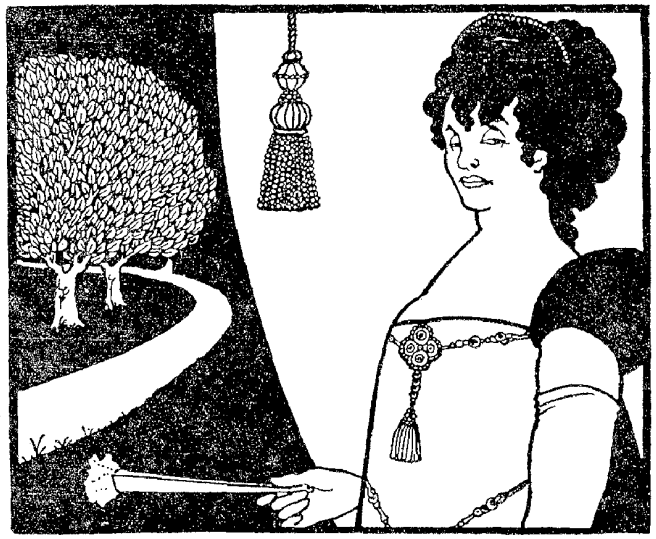


Figura 160

luilalt trebuie să fie mai mică și mărginită de un contur. Unul dintre planuri se află în fața celuilalt. Primul este figura, al doilea e fondul.

Numeroasele cercetări întreprinse asupra fenomenului figură-fond s-au ocupat mai ales de condițiile ce ne permit să stabilim care din cele două formei se află în față. Situația este adesea mai ambiguă decît am putea bănui. În vechile cosmologii, stelele erau uneori văzute ca mici găuri în perdeaua cerului nocturn, prin care veneau licăriri dintr-o lume cerească mai strălucitoare. Astfel, ne spune Kant, învățatul francez Maupertuis interpreta nebuloasele ca deschideri în firmament, prin care se vede empireul. Am menționat deja pocalul ce poate fi perceput ca un spațiu gol între două profile; o ambiguitate similară a apărut recent, cînd s-a constatat că frunza roșie de arțar de pe noul drapel canadian poate fi percepută ca fondul gol dintre două profile albe mînioase, liberal și conservator, care se răstesc unul la celălalt. Asemenea imagini ambigue tind spre o stare de „multistabilitate" — ca să folosim termenul lui Fred Attneave — în care diferiți factori figură-plan, se echilibrează în sensuri contrare.

Examinînd unii dintre acești factori, trebuie să reținem că, pînă și în cel mai simplu exemplu, vom găsi cel puțin cîțiva și că perceptul se naște din contribuțiile combinate ale tuturor. Edgar Rubin a identificat o serie de asemenea factori. El a stabilit, de pildă, că suprafața închisă tinde să fie văzută ca figură, iar cea înconjurătoare și nelimitată, ca fond. Dacă percepem stelele ca licăriri în fața cerului întunecat, ele se conformează regulii lui Rubin. Dacă le vedem ca mici găuri, atunci bolta cerească devine figura, iar empireul strălucitor pre-

supus a exista dincolo de ea devine fondul. Notăm că dacă formele închise sînt percepute ca fond, ambele planuri ce participă la situația figură-fond devin nelimitate.

Prima regulă a lui Rubin o implică pe a doua, potrivit căreia suprafețele relativ mai mici tind să fie văzute ca figură. În figura 161 planul figurii este reprezentat prin benzile sau sectoarele mai înguste. Avem de-a face aici cu „regula asemănării de amplasare" (pag. 91), care ne spune că liniile situate la intervale mai mici se grupează împreună. Observăm aici că, la drept vorbind, aceste exemple depășesc cadrul fenomenului figură-fond: fondul nu este nelimitat, ci închis, la fel ca figura, aflîndu-se la rîndul lui pe un al treilea plan: suprafața paginii de carte.

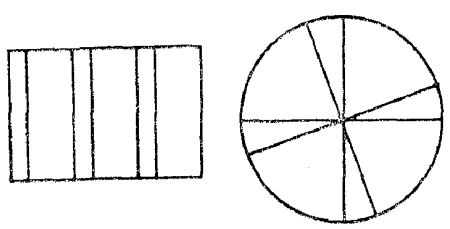


Figura 161

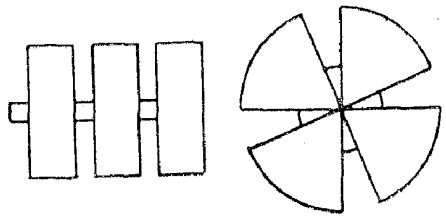


Figura 162

Dacă încercăm să răsturnăm situația spațială din figura 161, făcînd ca benzile sau sectoarele mai mari să treacă în față, întîmpinăm o rezistență puternică și nu reușim să obținem aceasta decît pe o durată foarte scurtă. Cele două imagini ne amintesc că într-o asemenea situație toate formele aparținînd planului de fond tind să fie văzute ca părți dintr-un fundal continuu. În exemplele de aici, acest fundal ia forma unui mare triunghi sau disc situat în fața planului de fond. În figura 162 situația este răsturnată. Elementele mai mari se află în față, deoarece micile pătrate și sectoare sînt percepute ca porțiuni vizibile dintr-o bară orizontală sau dintr-un disc mai mic foarte coerent.

Nu trebuie să uităm că pînă și în cazul unui desen liniar simplu figura închisă are o densitate mai mare decît fondul înconjurător. Am putea spune că cele două suprafețe au texturi diferite. Mergînd pe această cale, constatăm că, dacă densitatea texturii este sporită prin mijloace grafice, situația figură-fond generată de contur, poate fi sau consolidată (figura 163 *a*) sau răsturnată (*b*). Textura susține figura. În xilogravura de Matisse din figura 164, factorii „formă închisă" și „textură" se opun unul altuia. Corpul relativ gol al femeii apare aproape ca o spărtură în țesătura ambiantă. Artistul dematerializează intenționat corpul — un efect specific al artei moderne, la care m-am referit mai sus.

În capitolul său despre „Reguli privind probabilitatea ca o suprafață să fie percepută ca figură", Rubin arată că dacă imaginea constă din două suprafețe

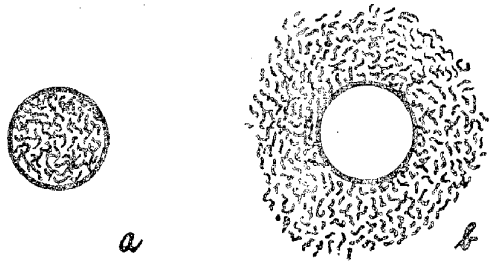


Figura 163

Figura 164
HENRI MATISSE, Nud rezemat, *xilogravură, 1906.*

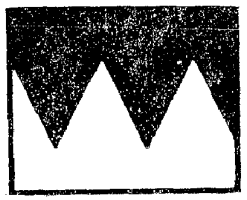


Figura 165

despărțite orizontal (vezi, de exemplu, figura 165), cea de jos tinde să fie văzută ca figură. El leagă aceasta de situația tipică din lumea materială, unde „copacii, turnurile, persoanele, vazele sau lămpile sînt adesea percepute în împrejurări în care fondul — sau cerul — ocupă mai mult sau mai puțin partea superioară a cîmpului de vedere". Se confirmă astfel observația noastră de mai sus că partea inferioară a unei imagini are o pondere sporită.

Notăm de asemenea că regula lui Rubin se aplică imaginii din figura 165 chiar și cînd aceasta este răsturnată, cu partea neagră la bază — deși, în general, suprafețele mai luminoase par să tindă a deveni figură atunci cînd ceilalți factori rămîn egali. Cît privește culorile, nu ne surprinde să constatăm că un roșu saturat susține mai puternic figura decît un albastru saturat; aceasta concordă cu tendința generală a roșului de a avansa și a albastrului de a se retrage.

Simplitatea formei și mai ales simetria ajută suprafețele să funcționeze ca figură. Figura mai simplă va precumpăni. La balustradele magice din figura 166, contradicția dintre partea stîngă și cea dreaptă a fiecăruia din desene face imposibilă obținerea unei imagini stabile. În această fluctuație însă, noi înregistrăm destul de intens efectul unor factori perceptuali. În *a*, ambele versiuni constituie imagini simetrice. Cei mai mulți dintre noi vor vedea ca figură coloanele convexe, deoarece, așa cum ne spune una din regulile lui Rubin, convexitatea tinde să învingă concavitatea. Dar în *b*, unitățile concave predomină net, ele dînd imaginii mai multă simetrie.

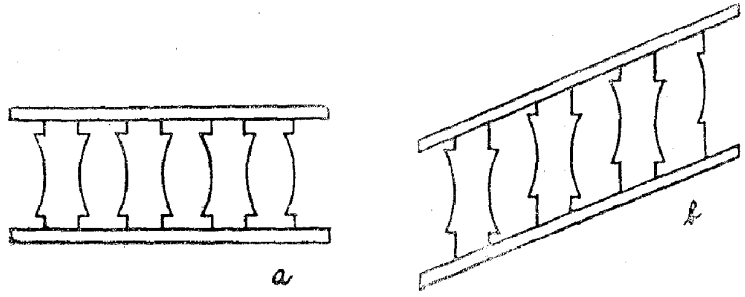


Figura 166

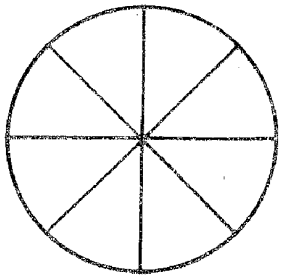


Figura 167

Simplitatea afectează nu numai forma unei imagini, ci și orientarea ei spațială. Cele două cruci de Malta din figura 167 sînt identice, cu excepția orientării lor față de cadrul cîmpului vizual. În aceste condiții, crucea ale cărei axe principale coincid cu coordonatele verticală și orizontală ale cîmpului vizual tinde să devină figura, pe cînd cealaltă adesea se pierde în fundal.

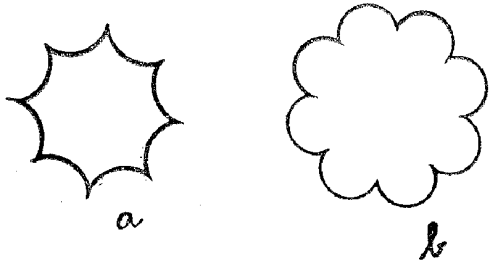


Figura 168

De un interes aparte pentru artist este faptul că convexitatea susține figura, iar concavitatea — fondul. Figura 168 *a* tinde să arate ca o gaură în planul hîrtiei, deși atît *a* cît și *b* sînt suprafețe închise, și, așadar, tind să apară ca figură. Fenomenul variază întrucîtva, în funcție de acea parte din imagine care reține atenția privitorului. Dacă acesta se uită la proeminențe, *a* va fi mai vădit o gaură, iar *b* o configurație compactă pe un fond. Efectul contrar apare de obicei atunci cînd privitorul fixează unghiurile ascuțite dintre proeminențe, îngustimea lor contribuind la caracterul de figură. Exemplele din figura 168 ne arată de asemenea izbitor că fenomenul figură-fond nu este doar o chestiune de amplasare statică în spațiu, el implicînd și o diferență dinamică. Protuberanțele și vîrfurile ascuțite seamănă cu niște pene de despicat care împing înainte. Astfel „figura" are un caracter de înaintare activă. În *a*, figura înconjurătoare se

strînge activ în jurul găurii centrale, din toate părțile. În *b* rozeta centrală se dilată viguros pe fundal. Întrucît fondul nu are formă, el e lipsit de o dinamică proprie.

În sfîrșit, mișcarea relativă poate intensifica efectul figură-fond. Conform cu ceea ce am spus mai înainte despre mișcare ca factor al grupării (pagina 91), o figură aproape insesizabilă poate deveni evidentă atunci cînd traversează fondul. Mai mult, James J. Gibson a subliniat că mișcarea relativă ne ajută de asemenea să precizăm care suprafață este figura și care este fondul. Deoarece mișcarea se produce în cîmp, figura își păstrează integritatea, pe cînd fondul se șterge într-o latură și se extinde în cealaltă, apărînd astfel ca acea suprafață ce se supune intervenției exterioare. Și stereoscopia poate face vizibil efectul figură-fond, chiar dacă el nu apare separat în cele două imagini și chiar dacă, așa cum a arătat Bela Julesz, cele două suprafețe nu se diferențiază prin contur, ci doar printr-o ușoară deplasare a texturii.

Niveluri de adîncime

Termenii „figură" și „fond" sînt justificați numai atît timp cît avem de-a face cu o imagine închisă și omogenă, situată într-un mediu la fel de omogen și nelimitat. Condițiile reale sînt însă rareori atît de simple. Chiar și în majoritatea exemplelor noastre elementare găsim mai mult de două niveluri. De pildă, în figura 167 crucea apare pe un fond care nu e nelimitat, ci circular, și care se prezintă la rîndul său, ca un disc așezat pe planul gol înconjurător. Discul este fond pentru cruce, dar figură pentru suprafața din jur. Avem așadar o terminologie incomodă. Mai mult, unii dintre factorii de organizare mai interesanți nu intră în acțiune atunci cînd ne ocupăm de numai două planuri, din care unul trebuie să fie nelimitat și, ca atare, fără formă. Pare mai potrivit să vorbim de imagini repartizate pe mai multe niveluri de adîncime, configurația fundamentală figură-fond fiind un caz special — o organizare pe numai două niveluri.

În baza principiilor descrise pînă acum, figura 169 ar trebui văzută ca un disc așezat pe o bază pătrată, aceasta la rîndul ei fiind situată pe un fond. Totuși figura este percepută mai stabil ca un pătrat cu un orificiu circular în mijloc. Efectul pare a se datora unei tendințe de simplificare prin economie, ceea ce înseamnă că numărul nivelurilor de adîncime dintr-o imagine dată este cel mai mic

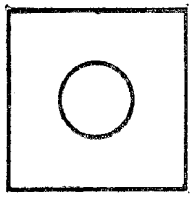


Figura 169

posibil în condițiile respective. Dacă cerul constituie un disc așezat pe pătrat, rezultă o repartizare pe trei niveluri, în timp ce pătratul perforat implică doar două niveluri. Avem așadar un număr mai mic de planuri, deci o configurație spațială mai simplă. Conchidem că atunci cînd perforația (întreruperea) pătratului intră în competiție cu aranjamentul pe trei niveluri, prima soluție este soluția cea mai simplă. Rațiunile fiziologice ale acestei preferințe nu sînt cunoscute.

Un exemplu ceva mai complex va ilustra și mai bine fenomenul. Figura 170 este o xilogravură de Hans Arp. Artistul a echilibrat între ei factorii percep

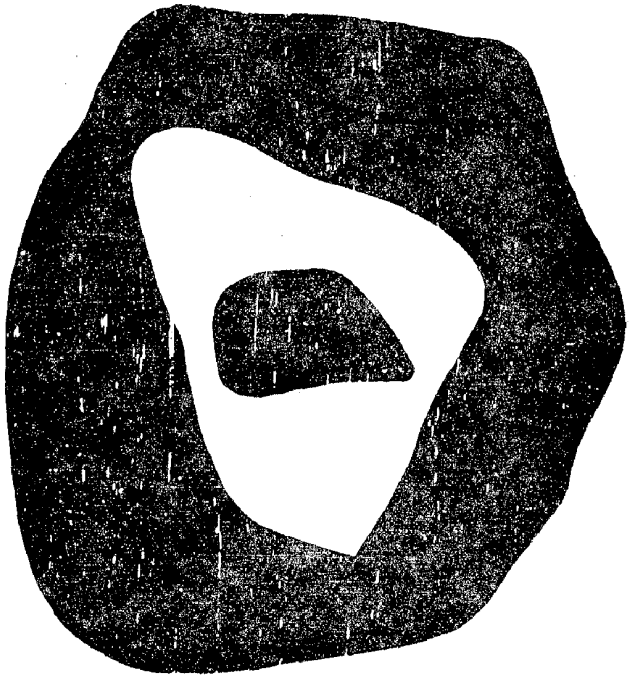


Figura 170
HANS ARP, *din* Unsprezece configurații, *xilogravură.*

tuali, astfel încît sînt posibile mai multe configurații spațiale. Putem astfel vedea o organizare pe patru planuri (figrua 171 *a*): o piramidă, compusă dintr-o mică pată neagră la vîrf și una mai mare albă dedesubt, așezată pe o pată neagră, totul aflîndu-se pe un fond alb nelimitat. Figura 171 *b* ilustrează o soluție pe trei planuri, în care un inel alb se află pe o pată neagră. În *c* și *d* se dau două soluții pe două planuri: un mare inel negru cu o pată neagră în centru, așezat pe un fond alb, sau un fundal negru văzut prin părțile decupate dintre elementele albe care

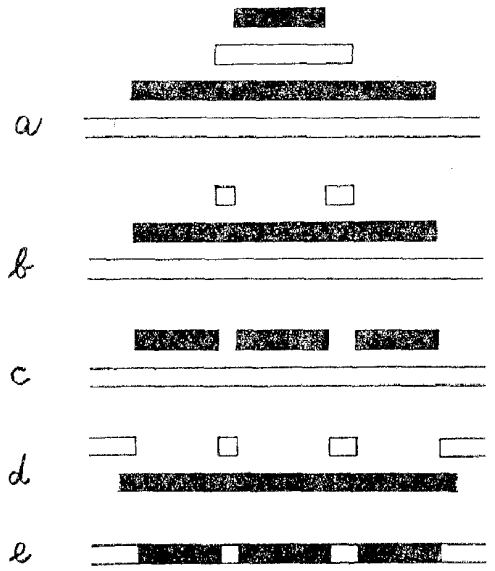


Figura 171

se află în față. Principiul economiei favoriza, desigur, o soluție pe un singur plan, ca fiind cea mai simplă *(e)*; aceasta însă ar crea o serie de întreruperi, care sînt evitate prin configurația tridimensională. Singura soluție care prezintă avantajul evitării tuturor întreruperilor este piramida *(a)*, ea fiind deasemenea susținută de regula „încadrării". Piramida, totuși, reclamă cel mai mare număr de planuri. Dacă luminozitatea intensifică rolul de figură, soluția favorizată va fi *d*; această variantă este de asemenea sprijinită de cele două punți înguste din inelul alb. În sfîrșit, asemănarea de luminozitate tinde să grupeze toate elementele albe, în opoziție cu toate elementele negre, pe două planuri distincte (*c* și *d*).

Aplicații în pictură

Există deci reguli bine definite potrivit cărora factorii perceptualii determină amplasarea în adîncime a planurilor orientate frontal din spațiul pictural. Artiștii aplică aceste reguli intuitiv sau conștient, pentru a evidenția relațiile de adîncime. Atunci cînd privește fotografii sau picturi figurative, observatorul este ajutat într-o anumită măsură de cele știute despre spațiul fizic din propria sa experiență. El știe că o figură umană este mai aproape decît o casă mică. Artistul însă nu poate conta prea mult numai pe experiență. Dacă vrea ca o figură să se detașeze de fundal, el trebuie să folosească efectul vizual direct generat de factori perceptuali de felul celor discutați mai sus. El poate de asemenea inversa modul în

Figura 172
JACQUES LIPCHITZ, Prometeu gîtuind vulturul, *1936*.

care acești factori sînt întrebuințați de regulă, obținînd astfel efecte paradoxale, ilustrate în lucrările lui Matisse și Lipchitz reproduse aici (figurile 164 și 172). Desenul lui Lipchitz conține zone albe mărginite mai ales de concavități. Contradicția dintre soliditatea corpurilor organice sugerată de subiect și vidul perceptual al spațiilor albe, ca și absența texturii, intensifică conflictul exprimat de desen.

De fapt există o diferență fundamentală sub acest raport între viziunea artistului și comportamentul cotidian. În orientarea noastră practică ne concentrăm asupra identificării obiectelor. Tendința noastră de a neglija fundalul e cunoscută oricărui fotograf amator care, spre dezamăgirea sa, descoperă privindu-și pozele că vreo cracă sau vreun semn de circulație neobservat distrag atenția de la figura doamnei din primul plan. A. R. Luria a demonstrat printr-un experiment, în cadru căruia copii în vîrstă de trei pînă la cinci ani trebuiau să distingă imagini colorate diferit, că aceștia reacționează la culorile figurinelor din planul prim, neglijînd însă schimbările de culoare din fundal. Tot astfel, atunci cînd unor subiecți adulți li s-a cerut să copieze imaginea din figura 173 cît mai exact cu putință,

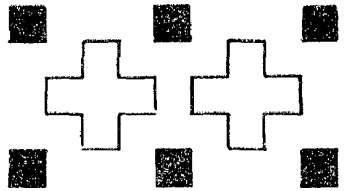


Figura 173

mulți dintre ei au reprodus destul de bine forma și mărimea crucilor și pătratelor, neglijînd însă total faptul că marginile interioare ale pătratelor se află în linie cu marginile exterioare ale crucilor. Această relație n-a fost văzută ca făcînd parte din imagine. Chiar și în cazul petelor de cerneală folosite în textul Rorschach, în care inversările figură-fond sînt înlesnite de ambiguitatea stucturală, utilizarea pozitivă a interstițiilor ar sugera, se afirmă, un diagnostic de negativism, încăpățînare, suspiciune sau un stadiu paranoic incipient. Asemenea criterii clinice se pot, totuși, aplica artiștilor, care recurg frecvent la asemenea inversări perceptuale.

Un pictor nu poate trata cu indiferență interstițiile dintre figuri, căci relațiile dintre aceste figuri pot fi înțelese numai dacă spațiile ce le separă sînt tot atît de bine definite ca și figurile în sine. Dacă, bunăoară, distanța dintre cele două femei de pe cupa grecească cu figuri roșii de Duris (figura 174) n-ar fi perfect stăpînită, relațiile subtile dintre aceste figuri bogat modulate și-ar pierde calitatea de acord muzical. Rezultă de aici că și spațiile negative, așa cum le

Figura 171
DOURIS, Cupă cu figuri în roșu,
c. 470 î.e.n., Metropolitan Museum of Art, New York.

numesc mulți pictori — trebuie să li se dea caracter de figură, astfel încît să poată fi percepute ca entități în sine. Pentru a se evita ambiguitatea, ele vor rămîne subdominante; dar spațiile negre înguste, închise și parțial convexe de pe cupa grecească sînt destul de marcate pentru a se încadra într-o suprafață continuă de forme roșii și negre ce alternează jucăuș, definindu-se permanent unele pe altele. Un efect similar se obține și în desenul lui Jacques Lipchitz (figura 172). Aici suprafețele reprezentînd corpul omului și vulturul sînt estompate de concavitățile active din contururi, care fac ca fundalul negru să pătrundă pronunțat în figuri.

Spațiul pictural este așadar cel mai bine definit ca un relief continuu în care suprafețe situate la diferite distanțe se mărginesc reciproc. Într-un caz relativ simplu, cum e cel al decorației grecești, conținutul imaginii este organizat în esență pe două planuri frontale. În lucrările mai diferențiate, relieful pictural poate să nu sublinieze prea mult frontalitatea. El poate avea forma unei pîlnii concave, obiectele din centru aflîndu-se la distanța cea mai mare; sau, dimpotrivă, o protuberanță convexă poate ieși spre afară în porțiunea centrală. Relieful poate fi adînc sau puțin adînc, el poate opera cu multe valori de distanță sau cu foarte puține, cu intervale abrupte — de pildă, între planul prim și fundal — ori cu scăderi „cromatice" avînd diviziuni foarte mici. O asemenea analiză a reliefului adîncimii se poate face de asemenea în sculptură și arhitectură, servind ca mijloc de definire a diferențelor dintre stiluri.

Cît despre problema mai specifică a spațiilor negative, se poate adăuga că sarcina delicată a determinării distanțelor corecte dintre obiectele picturale cere probabil o atenție sensibilă la atracțiile și respingerile determinate fiziologic ce se produc în cîmpul vizual. Biologul Paul Weiss notează o echilibrare la fel de subtilă a obiectelor și interstițiilor în condiții de cîmp fizic sau fiziologic, de pildă în rețelele ramificate ale descărcărilor electrostatice, în capilarele sanguine ale țesuturilor organice și în sistemele de nervuri ale frunzelor. Interacțiunea dintre elementele separate creează o ordine sistemică care menține aproape constante distanțele dintre ramuri, chiar dacă detaliile individuale ale ramificării sînt total neprevăzute.

Rame și ferestre

Funcția ramelor de tablou este și ea legată de psihologia figurii și fondului. Rama, așa cum o cunoaștem astăzi, s-a dezvoltat în perioada Renașterii din construcțiile de pilaștri și buiandrugi, asemănătoare unor fațade, care încadrau picturile de altar. Atunci cînd spațiul pictural s-a desprins de perete și a creat imagini în adîncime, o dinstincție vizuală netă a devenit necesară între spațiul fizic al încăperii și lumea din tablou. Această lume a ajuns să fie concepută ca nelimitată — nu numai în adîncime, dar și lateral — astfel încît marginile picturii reprezentau limitele compoziției, dar nu și limitele spațiului reprezentat. Rama era considerată un fel de fereastră, prin care observatorul privea într-o lume exterioară mărginită de deschiderea acestei ferestre de observație, dar nelimitată în sine. În discuția noastră de aici aceasta înseamnă că rama era folosită ca figură, pe cînd spațiul pictural furniza fondul subiacent nemărginit. Punctul culminant al acestei tendințe a fost atins în secolul al XIX-lea, cînd (de exemplu în lucrările lui Degas) rama a ajuns să intereseceze obiectele și trupurile omenești mult mai ostentativ decît înainte. Se sublinia astfel caracterul întîmplător al limitei și, implicit, caracterul de figură al ramei.

Totodată însă, pictorii au început să reducă adîncimea spațiului pictural și să sublinieze planitatea. În loc să reprezinte o lume picturală complet desprinsă de spațiul fizic al pînzei și al spectatorului, ei au început să conceapă tabloul ca o prelucrare a suprafeței pînzei. Spațiul pictural nu mai era nemărginit, ci tindea să se termine la limitele compoziției. Această înseamnă că linia de demarcație dintre ramă și pînză nu mai era conturul inferior al ramei, ci conturul exterior al picturii. Pictura nu mai era un fond situat în spatele ramei, ci devenea figură. În aceste condiții, caracterul de figură al ramei masive tradiționale și intervalul spațial dintre fereastra din față și lumea picturală din spate nu mai erau convenabile. Rama s-a adaptat noii sale funcții, fie îngustîndu-se și devenind o bandă subțire, un simplu contur, sau luînd forma de pantă spre înapoi („secțiune inversă") și marcînd astfel pictura ca suprafață mărginită — o „figură" situată cu mult în fața peretelui.

O problemă oarecum similară există și în arhitectură: aspectul perceptual al ferestrelor. La origine, fereastra era un gol în perete, o deschizătură relativ mică, cu contur simplu, practicată în suprafața mare a peretelui. Aici apare un anumit paradox vizual, prin aceea că o zonă mică și închisă de pe un fundal este menită a fi „figură". Totodată ea este fizic o gaură în perete și trebuie să arate ca atare.

Avem poate aici explicația impresiei oarecum dezagreabile lăsate de acele ferestre moderne ce par simple spații decupate. Marginile goale de perete din jurul ferestrei par neconvingătoare. Faptul nu va surprinde dacă ne amintim că, deoarece perceptual conturul ține de figură, fondul este nelimitat și tinde să continue neîntrerupt dedesubtul figurii. Această soluție nu este însă posibilă atunci cînd figura este o deschizătură adîncă, care, împiedică continuarea fondului. Astfel peretele trebuie să se întrerupă, dar n-are limită. Există mai multe mijloace de tratare a acestei dileme. Unul ni-l oferă tradiționala cornișă. Cornișa nu este doar ornamentală, ci și un mod de încadrare a ferestrei. Ea confirmă caracterul de figură al orificiului și furnizează o ieșire sub care se poate termina suprafața-fond a peretelui. O altă soluție constă în mărirea deschizăturii ferestrelor, astfel încît peretele să se reducă la benzi înguste dispuse vertical și orizontal. În arhitectura gotică, unde ceea ce rămîne din perete este adesea ascuns sub diverse decorații în relief, efectul tipic este o alternanță de unități goale și compacte, nici una din aceste categorii neconstituind clar figura sau fondul. O transformare chiar și mai radicală găsim în arhitectura modernă, unde prin răsturnarea situației perceptuale pereții devin grilaje de bare orizontale și verticale, prin care interiorul clădirii poate fi văzut ca un cub gol. Rețeaua de bare, un echivalent vizibil al scheletului de oțel, a devenit figura dominantă, apropiindu-și contururile, pe cînd ferestrele fac parte din fondul gol ce continuă pe dedesubt. Figura 175 ilustrează schematic cele trei principii.

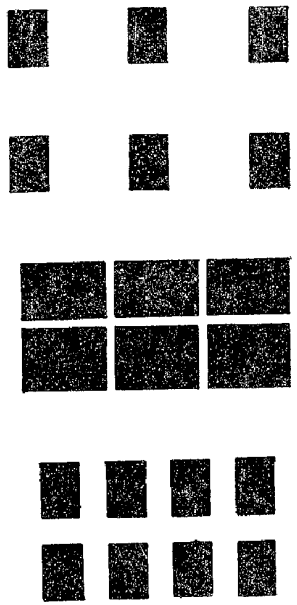


Figura 175

Concavitatea în sculptură

Regulile ce guvernează relația dintre figură și fond se pot aplica de asemenea obiectelor tridimensionale, în special sculpturilor. Vom încerca să demonstrăm acest lucru doar pentru convexitate și concavitate.

Chiar și în pictură sau desen, convexitatea și concavitatea apar nu numai în contururile liniare ale suprafețelor, dar și în suprafețele ce mărginesc volume. Corpul uman este reprezentat mai ales prin forme ce ies în afară, pe cînd o peșteră e redată pe bună dreptate ca fiind concavă. Ceea ce am numit relieful în adîncime al unei picturi poate fi concav, ca în spațiul de cutie goală al unui interior olandez, sau convex, ca în unele tablouri cubiste care se dezvoltă dinspre margini către o proeminență din centru.

Evident, relațiile figură-fond dintre volume pot fi percepute vizual numai dacă volumul exterior este transparent sau gol. Noi nu putem vedea interiorul cavității ce adăpostește ochiul într-un cap omenesc, deși, așa cum s-a menționat mai sus, au fost cazuri cînd sculptori orbi, negați de perceperea vizuală a suprafețelor, au modelat mai întîi cavitatea oculară, introducînd apoi în ea o bilă de lut ce reprezenta ochiul. Vizual, o statuie și spațiul înconjurător pot fi considerate ca două volume adiacente — dacă într-adevăr dorim să concepem mediul ambiant ca volum și nu ca simplu spațiu gol, statuia părînd a monopoliza toate calitățile

de figură. Statuia este volumul mai mic, încadrat; ea are textură, densitate, soliditate. La aceste calități perceptuale, practic întreaga artă sculpturală a adăugat convexitatea. Statuia este concepută ca un conglomerat de forme sferice sau cilindrice care ies în afară. Intruziunile în acest bloc masiv, sau chiar perforațiile, sînt tratate ca interstiții, deci ca spații goale între corpurile solide ce monopolizează suprafața exterioară. Este adevărat că, la fel ca pictorii, sculptorul arată interes pentru aceste spații negative, dar tradițional ele joacă un rol mai mic în sculptură decît în pictură, chiar și acolo unde fondul face parte dintr-o suprafață consistentă și mărginită.

Concavitățile apar pe alocuri, mai ales în sculptura elenistică, medievală, barocă și africană. La statuia ecvestră al lui Ludovic al XIV-lea, sculptată de Bernini, buclele și cutele ample adună aer în cavitățile lor. În aceste exemple, totuși, cavitățile sînt atît de deplin subordonate convexității unităților majore încît ele cel mult constituie detalii mărunte. De-abia după 1910 sculptori ca Archipenko și Lipchitz, iar mai tîrziu Henry Moore, au introdus limite și volume concave, contrastînd cu convexitățile tradiționale. Efectul poate fi prezis pe baza celor constatate în cazul imaginii din figura 168 *a*. Cavitățile și orificiile iau caracterul unor protuberanțe, cilindri sau conuri pozitive, deși goale. De fapt, nici nu pare corect să le numim goale. Interiorul lor arată deosebit de consistent, de parcă spațiul ar fi dobîndit un fel de soliditate. Cavitățile par umplute cu bule de aer — o observație ce concordă cu regula potrivit căreia caracterul de figură implică o densitate sporită. Ca urmare, sculptura trece dincolo de limitele corpului său material. Spațiul din jur, în loc să consimtă pasiv la eliminarea sa de către statuie, dobîndește un rol activ. El invadează corpul și își anexează suprafețele de contur al unităților concave. Rezultă așadar că, așa cum am observat în cazul relațiilor bidimensionale dintre figură și fond, spațiu și scluptura se află aici într-o interacțiune pronunțat dinamică. Agresivitatea formelor convexe și comprimarea pasivă din concavități sînt reprezentate prin săgețile din figura 176. În *c* vedem o imagine ce ar putea fi secțiunea unei sculpturi moderne, proeminențele tinzînd spre afară, pe cînd spațiul înconjurător invadează concavitățile.

Este tentat să ne imaginăm că această extindere îndrăzneață a universului sculptural a devenit posibilă odată cu apariția avionului de pasageri. Trăim într-o epocă în care experiențe kinestezice intense ne-au învățat că aerul este o sub-

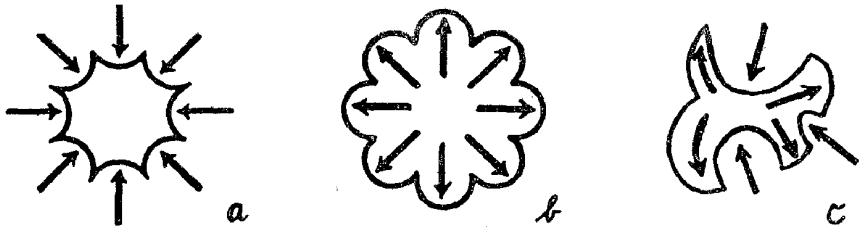
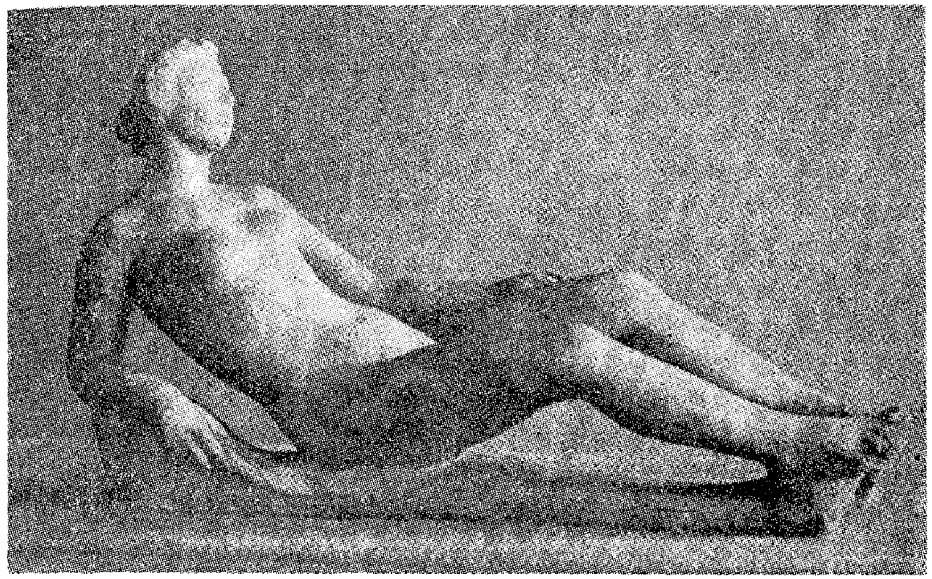


Figura 176



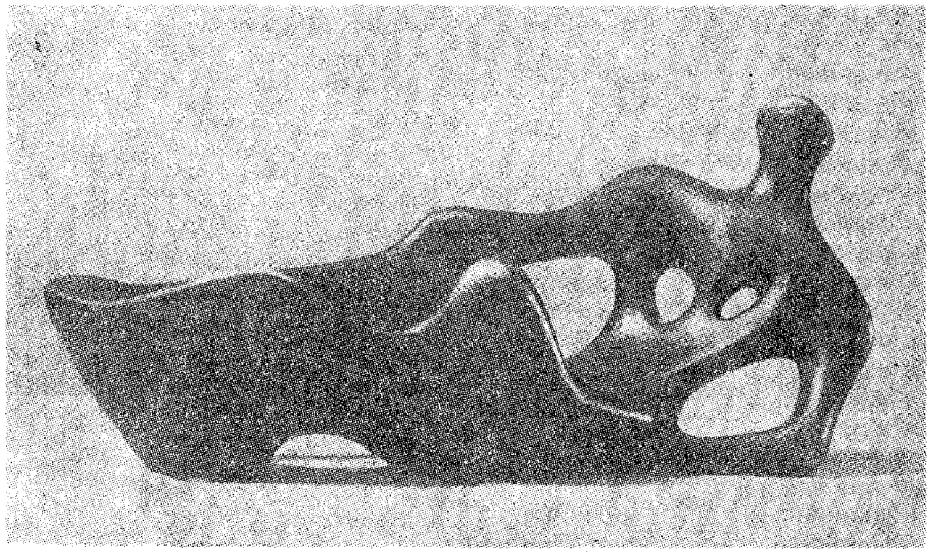


Figura 177
ARISTIDE MAILLOL, Nud odihnindu-se, *1912*. HENRY MOORE, Figură înclinată, *1945*.

stanță materială asemănătoare pămîntului, pietrei sau lemnului, un mediu care nu numai că susține corpuri grele, dar le și apasă puternic, un mediu de care ne putem izbi ca de o stîncă.

Tradițional, statuia era imaginea unei entități autonome, izolată într-o ambianță inexistentă și singură posesoare a întregii activități. Comparînd modurile în care Maillol și Moore tratează un subiect similar (figura 177) observăm că convexitatea generală a formelor din sculptura lui Maillol păstrează un element activ, în ciuda subiectului în esență pasiv Figura pare să se întindă și să se înalțe. În lucrarea lui Moore, o calitate pasivă și receptivă se obține nu numai prin atitudinea femeii, dar, și mai izbitor, prin concavitatea formei. Astfel figura ajunge să întruchipeze efectul unei forțe exterioare care invadează și apasă substanța materială. Masculinității tradiționale a formei în sculptură i s-a adăugat un element feminin — un aspect specific al temei mai generale a activității și pasivității.

S-a menționat că convexitatea dă statuilor un caracter de autonomie, de independență. Se naște de aici o problemă în cazul combinațiilor de sculpturi cu alte sculpturi sau cu elemente arhitectonice. Grupurile sculpturale de figuri umane, cu excepția celor contopite într-un singur bloc, n-au depășit niciodată prea mult stadiul de simple șiruri compuse din unități izolate sau de grupare liberă, în felul celei folosite de actori și de dansatori. Pentru a se obține îmbinarea cît de cît intimă a operelor sculpturale cu clădirile, acestea din urmă trebuie să ofere concavitățile nișelor.

Folosirea concavității în sculptura modernă pare a permite o mai bună adecvare reciprocă a unităților. Un grup familial sculptat de Henry Moore prezintă un bărbat și o femeie așezați alături și ținînd un copil. Pîntecele scobite fac din cele două figuri șezînde un fel de buzunar amplu. În această cavitate umbrită spațiul pare tangibil, stagnant, încălzit de căldura corpului. În mijlocul lui se află în siguranță copilul, ca într-un pîntece moale, bine căptușit. Convexitatea corpului se acordă cu concavitatea spațiului ce-l conține.

Volumul gol ca element admis în sculptură a adus la lucrări în care blocul de material se reduce la o cochilie ce înconjoară un corp central de aer. *Coiful* lui Moore, un cap vid, ar permite unui vizitator liliputan să pătrundă în interiorul unei sculpturi. Mai recent, sculptorii au încercat să ofere asemenea trăiri privitorilor de statură normală. Arhitectura, desigur, a avut totdeauna de-a face cu interioare goale. Concavitatea bolților și arcelor face ca spațiul intern să preia funcția pozitivă de figură, în felul unei puternice prelungiri a vizitatorului uman, care se simte astfel capabil să umple încăperea cu prezența sa ce crește și se dilată. Portalele bisericilor medievale par să-i tragă înăuntru pe credincioși prin forma lor convergentă. Vedem în figura 178 cum arhitectul baroc Borromini a folosit contrapunctul convexitate-concavitate pentru a însufleți forma arhitecturală. Deasupra rotundului scobit al zidului împrejmuitor se înalță cupola, ale cărei proeminențe sînt la rîndul lor compensate, la o scară mai mică, de nișele din lanternă. Spațiul exterior pare a reacționa la expansiunea viguroasă a clădirii mușcînd jucăuș, ici și colo, din masivitatea solidului.

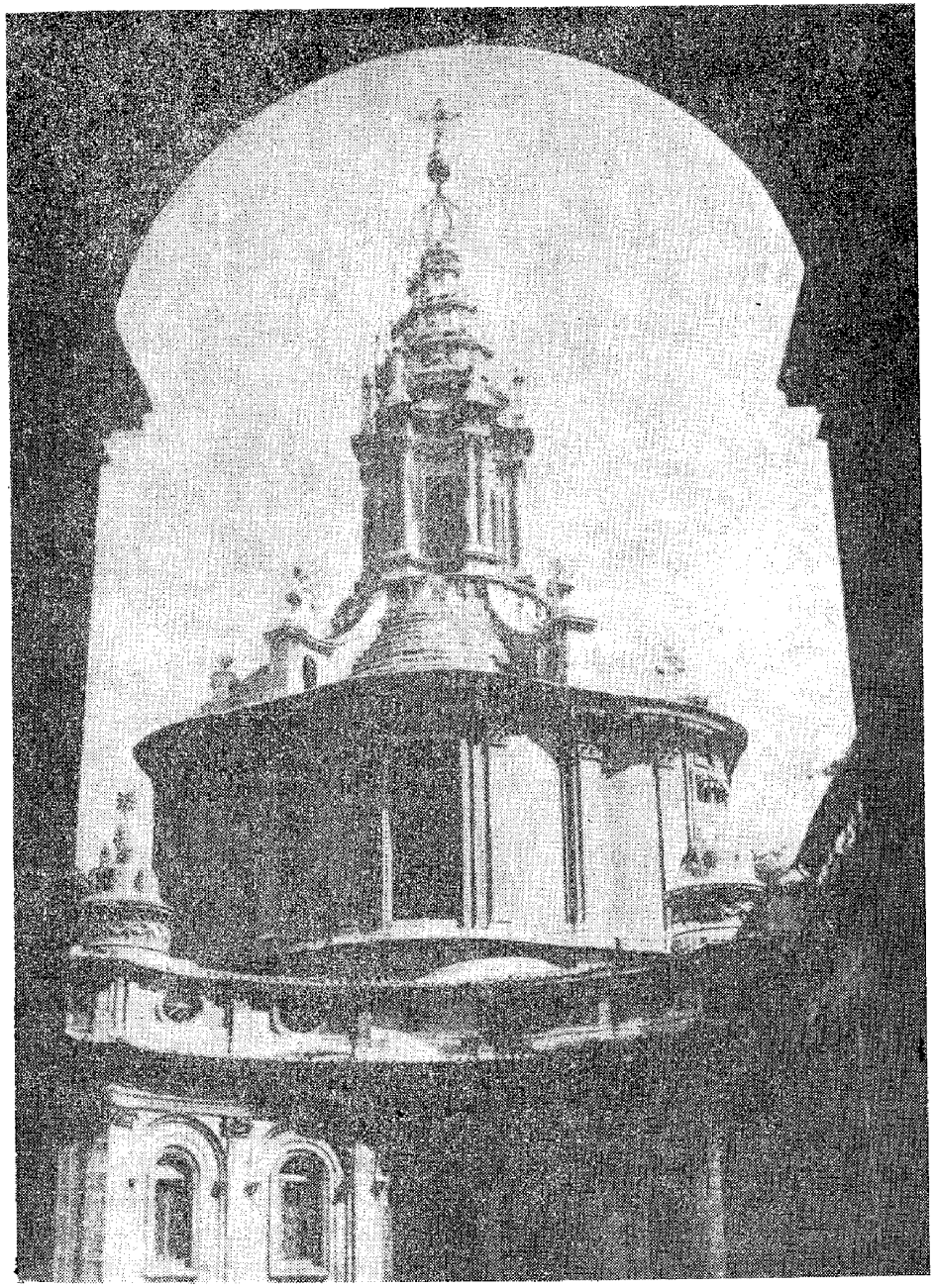


Figura 178
FRANCESCO BORROMINI, *Capela Sf. Ivo, Roma, c. 1650.*

De ce vedem adîncimea?

Trecînd de la relația limitată figură-fond între două planuri la cazul mai general al eșalonării mai multor obiecte vizuale frontale, ne dăm seama că avem de-a face cu o situație specială de subdivizare. În organizarea figurilor plane se constată că subdivizarea are loc atunci cînd o combinație de părți autonome oferă o imagine structural mai simplă decît întregul nedivizat. Această regulă se menține nu numai pentru a doua dimensiune, ci și pentru a treia. Zone amplasate fizic în același plan structural se despart în adîncime și iau o configurație de figură-fond pentru că simplitatea sporește atunci cînd unilateralitatea conturului este categoric și cînd fondul poate fi văzut continuînd sub figură fără întreruperi.

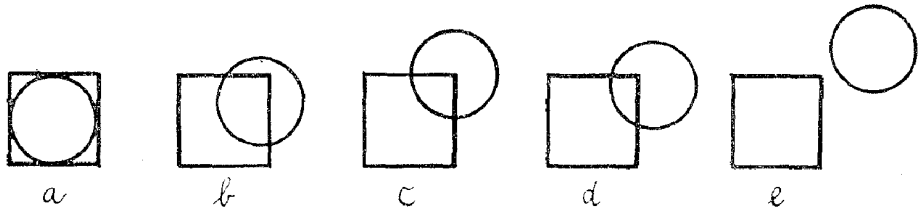


Figura 179

În figura 179, *a* apare ca un cerc încadrat într-un pătrat, deși imaginea respectivă ar putea fi o proiecție a două figuri, una situată la o oarecare distanță de cealaltă. Imaginea se menține în plan deoarece este puternic unificată : centrele cercului și pătratului coincid, iar diametrul cercului este egal cu latura pătratului. Situația este mult diferită în *b* și *d*, unde cele două componente sînt mult mai autonome. De fapt, ele tind să se desprindă una de cealaltă în adîncime, această separare eliberîndu-le de combinația nesatisfăcătoare existentă în proiecția plană. Tendința este mai slabă în *c*, unde structura proiectivă are o anumită simplitate: centrul cercului coincide cu unul din colțurile pătratului, apărînd astfel o simetrie pe diagonala pătratului. În *e* separarea este completă: ambele forme își etalează simplitatea, fără să se stînjenească reciproc. Scăzînd tensiunea, tendința de separare în adîncime nu mai poate fi observată. În orice caz, amplasarea relativă în adîncime a cercului și pătratului este acum nedefinită.

Atît timp cît ochiul privește aceste figuri, așezarea lor în planul frontal nu se schimbă; ea este controlată de configurația de stimuli de pe retină. Această configurație nu determină totuși amplasarea în adîncime. Ca proiecție ea poate reprezenta figuri sau părți de figuri situate la orice diatanță de ochi. Cea de-a treia dimensiune este așadar o „cale a libertății", care permite modificări în sensul unei structuri mai simple. Dacă desprinderea sporește simplitatea, separarea în adîncime se poate realiza fără nici o modificare a imaginii proiective.

Avem acum un răspuns la întrebarea „De ce vedem adîncimea?" Acest răspuns poate părea ciudat. Cîtă vreme privim lumea fizică, tridimensionalitatea vederii nu pare să creeze probleme — pînă în clipa cînd ne reamintim că sursa optică a tuturor experiențelor noastre vizuale este proiecția bidimensională de pe retină. Aceasta nu înseamnă că experiența vizuală este mai ales bidimensională. Ea nu este așa, dar faptul, ca atare, trebuie explicat.

Utilitatea percepției tridimensionale este evidentă în cazul oamenilor și animalelor, care trebuie să se orienteze în lumea fizică din jur. Totuși cauza finală este un lucru, iar cauza directă un alt lucru. Ne întrebăm: Cum se realizează percepția adîncimii? Răspunsul este foarte important pentru artistul preocupat să creeze reprezentări vizuale pe o suprafață plană, căci în cazul său toate indiciile de ordin fizic, despre a căror eficacitate vom avea ocazia să vorbim, proclamă că ochii au de-a face cu o suprafață. Așadar impresia de adîncime trebuie furnizată de pictura însăși.

Artistul înțelege că nu poate conta pur și simplu pe ceea ce știe spectatorul despre lumea fizică. Cunoștințe de acest fel trebuie totdeauna reformulate cu mijloace vizuale pentru a avea eficacitate artistică și sînt ușor subminate de contraprobele perceptuale. Dacă privim o hartă a Statelor Unite vedem că un colț din Wyoming acoperă un colț din Utah și că partea de sus a Nebraskăi se află sub un colț al statului Colorado. Deși știm că lucrurile nu stau așa, nu ne putem împiedica să le percepem astfel. Care sînt factorii vizuali ce redau adîncimea?

Principiul de bază al percepției adîncimii derivă din legea simplității și ne spune că *o imagine apare ca fiind tridimensională atunci cînd poate fi văzută ca proiecție a unei situații tridimensionale structural mai simplă decît cea bidimensională*. Figura 179 ne-a prezentat acest principiu în acțiune.

Adîncime prin suprapunere

Atît timp cît contururile se ating ori se întretaie, dar nu se întrerup reciproc, efectul spațial este slab sau absent. Totuși, atunci cînd una din componente elimină în fapt o parte din cealaltă, ca în figura 180 *a*, impulsul perceptual de a vedea o suprapunere devine irezistibil, căci el servește la întregirea formei incomplete.

Această afirmație implică o premisă importantă, și anume că în figura 180 *a* forma de sus este văzută ca un dreptunghi incomplet. Dar de ce se întîmplă așa? În sine, ea este o formă de L, și ar putea fi proiecția unei situații fizice în care o formă de L e alăturată unui dreptunghi sau se află în fața ori în spatele acestuia. Și totuși cu greu putem vedea altceva decît un dreptunghi întrerupt. Pentru a explica fenomenul trebuie să stabilim în ce condiții formele ne apar incomplete.

Dacă unul din două obiecte vizuale contigue are forma cea mai simplă posibilă în împrejurările date, iar celălalt poate fi simplificat prin completare, primul își va apropia linia de despărțire vizuală. În figura 180 *a*, dreptunghiul nu poate

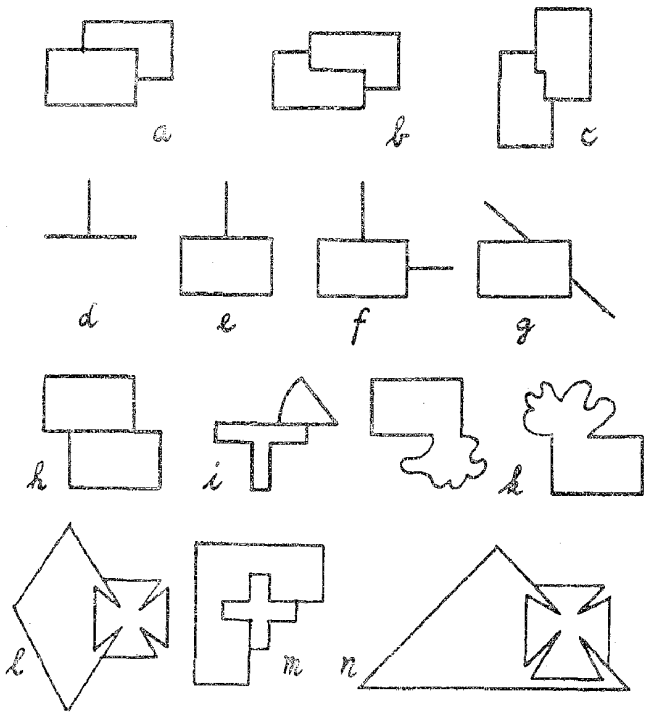


Figura 180

deveni mai simplu, dar forma de L poate. Atunci cînd dreptunghiul anexează linia despărțitoare, cealaltă formă rămîne fără margine, fiind obligată să continue pe sub figura vecină. De aceea ea e văzută ca parțial ascunsă, deci incompletă. Această ascundere oferă figurii incomplete o anumită libertate, un paravan în spatele căruia să se poată întregi.

Este tentant să căutăm criteriul suprapunerii în condițiile locale în care se întîlnesc obiectele vizuale. Cele două contururi din figura 180 *a* se întîlnesc în două puncte, din care o linie merge mai departe, iar cealaltă se oprește. Nu este oare această unică deosebire un temei suficient pentru a denumi a doua linie ca ascunsă și prima ca suprapusă? Helmholtz considera că da. În 1866 el scria: „Simplul fapt că linia de contur a obiectului acoperitor nu-și schimbă direcția acolo unde ea atinge conturul obiectului din spate ne permite în general să diferențiem obiectele între ele." Mai recent, Philburn Ratoosh a formulat această condiție în termeni matematici, afirmînd că ea este hotărîtoare în toate cazurile. „Interpunerea poate oferi un indiciu numai în punctele de întîlnire a contururilor celor două obiecte." Obiectul cu contur continuu este văzut ca afîndu-se în față.

Ratoosh ne mai spune: „Ce se întîmplă într-un punct de intersecție nu depinde de ce se întîmplă în celălalt."

Avem aici ceea ce constituie de fapt o trăsătură structurală importantă. Regula prezice corect că acea unitate al cărui contur este întrerupt se va situa în spate în figura 180 *a*, pe cînd în *b* condițiile locale duc la o situație ambiguă, conflictuală, fiecare unitate acoperind-o pe cealaltă într-un loc și fiind acoperită de ea în altul. Un exemplu edificator *(c)* ne-a fost furnizat de James J. Gibson. Aici ambele versiuni spațiale ar putea genera un dreptunghi complet în spate și unul ciuntit în față; totuși, unitatea al cărui contur nu se întrerupe în punctul de intersecție ne apare ca fiind în față.

Este foarte adevărat că factorul „formă coerentă" este decisiv în majoritatea cazurilor, dar pare improbabil ca numai ce se întîmplă în două puncte separate să determine situația spațială a întregii imagini. În figurile oarecum înrudite 180 *d-g* observăm că ceea ce se întîmplă în punctele de intersecție depinde de context. În *d* și *e* linia întreruptă nu vădește o tendință spontană de a continua pe sub obstacol. În *f* există o ușoară tendință spre tridimensionalitate, legată direct de faptul că cele două linii întrerupte nu sînt independente una de alta, ci pot fi văzute ca părți ale unui întreg unghiular. În *g*, unde regula formei coerente susține legătura dintre cele două linii, acestea fuzionează clar în una singură, care continuă sub dreptunghi. Desigur, figurile 180 *d-g* nu satisfac condiția lui Ratoosh, dar *h* și *i* o satisfac. Conform regulii, situația contradictorie din punctele de intersecție ar trebui să genereze o ambiguitate spațială, ca în *b*. Nu există, totuși, nici o urmă de tridimensionalitate. Dacă s-ar afirma că aceste exemple nu se referă la problema noastră deoarece ele nu prezintă suprapuneri, s-ar inversa termenii problemei, căci e vorba tocmai de definirea condițiilor în care percepem suprapunerea. Figura 180 *h* se poate naște foarte ușor din îmbucarea a două elemente decupate din forma *k*.

Figurile *l*, *m* și *n* arată că e posibil să se construiască imagini în care unitatea cu contur întrerupt tinde să se afle deasupra. Să notăm că efectul apare cel mai puțin convingător atunci cînd ne concentrăm asupra conturului comun și cel mai pronunțat atunci cînd privim imaginea în ansamblu, permițînd astfel structurii totale să-și exercite influența. Efectul Helmholtz-Ratoosh este puternic contracarat de forma simplă, completă a unității conturului său. Se demonstrează astfel că structura întregului poate răsturna efectul unei configurații locale.

În general, totuși, regula contururilor ce se intersectează este foarte utilă în prevederea efectului perceptual, mai ales dacă, așa ca în desenul după *Îngerul păzitor* al lui Paul Klee (figura 181), ea e susținută de alți factori figură-fond acționînd în același sens. Observăm, totuși, că convexitatea lui *a* se opune acoperirii prin *d*. Alte ambiguități pot fi studiate în cazul elementelor *d* și *c*.

Suprapunerea este utilizată cu mult succes pentru a crea o succesiune de obiecte vizuale pe dimensiunea adîncimii atunci cînd construcția spațială a imaginii nu dispune de alte mijloace perspectivale. Fenomenul a fost observat încă

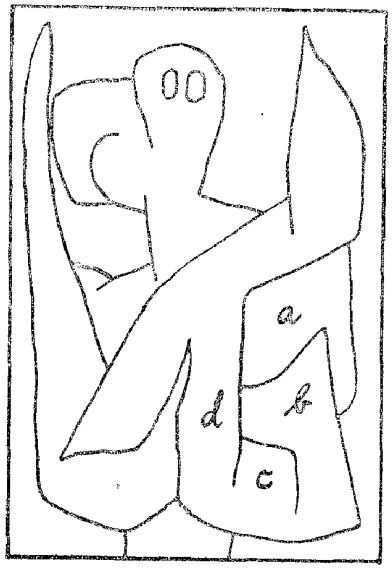


Figura 181

din antichitate. Sofistul grec Filostrat notează în descrierea unei picturi: „Abilul artificiu al pictorului este încîntător. Înconjurînd zidurile cu oameni înarmați, el îi pictează astfel încît unii se văd în întregime, alții au picioarele ascunse, alții apar numai de la brîu în sus, apoi numai busturi, numai capete, numai coifuri și, în sfîrșit, numai vîrfurile lăncilor. Aceasta, fiul meu, se poate înfăptui prin *analogie*, căci problema este de a înșela privirile ce se îndepărtează o dată cu planurile din ce în ce mai adînci ale picturii." (Prin analogie Filostrat înțelegea, se pare, arta de a completa părțile ascunse ale unui obiect pe baza similarității cu cele vizibile.) Ghidarea privirilor pe un traiect ce duce din față spre înapoi este evidentă în figura 182, în care suprapuneri judicioase asigură fiecărui obiect locul său pe scara amplasărilor spațiale, de la bărbatul cu vîsla în mînă spre copil, mamă, pupa bărcii, apă și țărmul din spate. E bine cunoscut rolul generator de spațiu al suprapunerii în peisajele chinezești. Așezarea relativă a norilor sau a piscurilor muntoase se stabilește vizual prin suprapuneri, iar volumul unui munte este adesea conceput în formă de trepte sau eșaloane. Curbura complexă a solidului se obține astfel printr-un fel de „integrală" bazată pe însumarea planurilor frontale.

Efectul perceptual al suprapunerii este destul de puternic pentru a elimina deosebirile fizice reale de distanță. Hertha Kopfermann a desenat componentele unei imagini pe mai multe plăci de sticlă și le-a aranjat una în fața alteia, astfel încît privitorul să vadă imaginea completă printr-un orificiu de observație. Dacă placa *a* (figura 183), înaltă de circa 12 cm, este privită de la o depărtare

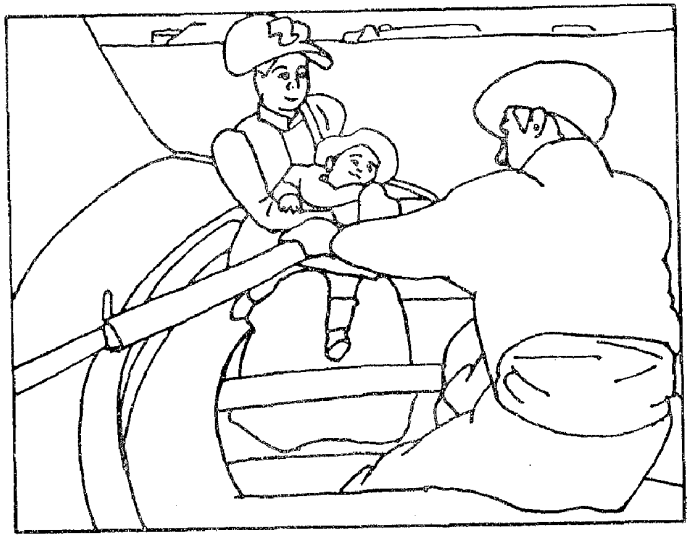


Figura 182

de circa 2 metri, iar *b* se află la 2,5 cm în fața lui *a*, combinația văzută nu corespunde realității fizice: triunghiul mai mare ne apare ca suprapus celui mai mic *(c)*. Aceasta se întîmplă chiar dacă privitorul sesizează prompt situația fizică corectă atunci cînd cele două componente îi sînt arătate separat pe cele două plăci.

În fine, trebuie să amintim că ascunderea prin acoperire creează totdeauna tensiune vizuală. Noi sesizăm străduința figurii ascunse de a ieși dintr-o situație ce îi afectează integritatea. Avem aici un procedeu folosit de artiști pentru a da operelor lor dinamica dorită. Dacă nu se cere tensiune, artistul evită suprapunerile; iar cum orice suprapunere duce la complicații structurale, în fazele de început ale concepției vizuale obiectele sînt de regulă aliniate în plan, fără să se stînjenească reciproc. Tot astfel, dacă în cadrul experimentelor subiecții trebuie să reproducă din memorie o imagine pe care au văzut-o, ei tind să elimine suprapunerile și, deci, să simplifice imaginea.

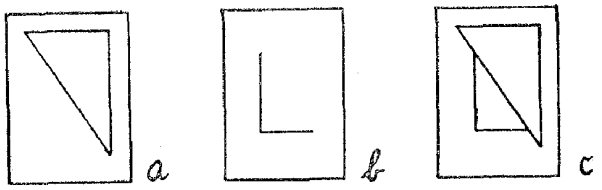


Figura 183

Transparența

Un caz special de suprapunere îl constituie transparența. Aici acoperirea este numai parțială, în sensul că obiectele vizuale apar ca acoperindu-se reciproc, însă obiectul acoperit rămîne vizibil în spatele celui acoperitor. Este necesar, în primul rînd, să distingem între transparența fizică și transparența perceptuală. Transparența fizică se obține atunci cînd o suprafață acoperitoare permite în suficientă măsură trecerea luminii, lăsînd vizibilă imaginea de sub ea. Vălurile, filtrele, aburii — toate acestea sînt transparente din punct de vedere fizic. Totuși transparența fizică nu înseamnă neapărat și transparență perceptuală. Dacă ne punem ochelari colorați, care acoperă întregul cîmp vizual, nu vedem o suprafață transparentă în fața unei lumi colorate normal, ci o lume verzuie sau fumurie. Tot astfel, nu vedem un strat transparent ce acoperă o pictură, atunci cînd s-a aplicat un verniu. Ciorapii de nailon transparenți nu sînt văzuți ca atare; culoarea și textura lor se contopesc cu cele ale picioarelor.

Conchidem deci că, dacă forma unei suprafețe transparente fizic coincide cu forma fondului, nu se observă o transparență. Nu se observă o transparență nici atunci cînd o bucată de material transparent acoperă un fond omogen. Pentru a avea transparență sînt necesare trei planuri. Pe de altă parte, efecte de transparență perceptuală ca acelea din figura 184 se pot obține fără materiale transparente fizic. Studenții în arte învață să obțină transparențe frapante cu ajutorul unor vopsele sau hîrtii colorate opace. Josef Albers prezintă cîteva exemple frapante în lucrarea sa *Interacțiunea culorii* (Interaction of Color). Întrebarea este deci: În ce condiții ia naștere transparența perceptuală?

Folosind trei bucăți de hîrtie colorată — roșie, albastră și purpurie — construim imaginile din figura 185 pe o foaie de hîrtie albă. Observăm o transparență puternică în *c*, o oarecare transparență în *b*, nici un fel de transparență în *a*. Este evident că aici condițiile formale sînt identice cu cele ce guvernează suprapunerea; *c* produce o separare marcată a celor două obiecte în adîncime, *b* o oarecare separare, *a* nici o separare. Așadar, suprapunerea formelor este o precondiție a transparenței, o condiție perceptuală necesară, dar nu și suficientă.

În figura 185 *c*, regula simplității ne spune că vom vedea două pătrate ce se intersectează, și nu două hexagoane foarte neregulate încadrînd un patrulater la fel de neregulat. Aici subdivizarea produce două, nu trei componente, căci pătratele sînt cele mai simple și cele mai regulate figuri disponibile. Pînă acum ne-am aflat într-un domeniu cunoscut. Totuși prezența a trei culori diferite rezistă acestei soluții, făcînd-o de fapt imposibilă, afară de cazul cînd relația dintre culori va satisface o altă condiție. Culoarea porțiunii de suprapunere trebuie văzută ca o combinație a celorlalte două, sau măcar ca foarte apropiată de o asemenea combinație. În fond, purpuriul este o combinație de roșu și albastru. Dacă se îndeplinește această condiție, suprafața respectivă se desface în cele două componente corespunzînd celorlalte două culori și face astfel posibilă o subîmpărțire după cea mai simplă formă.

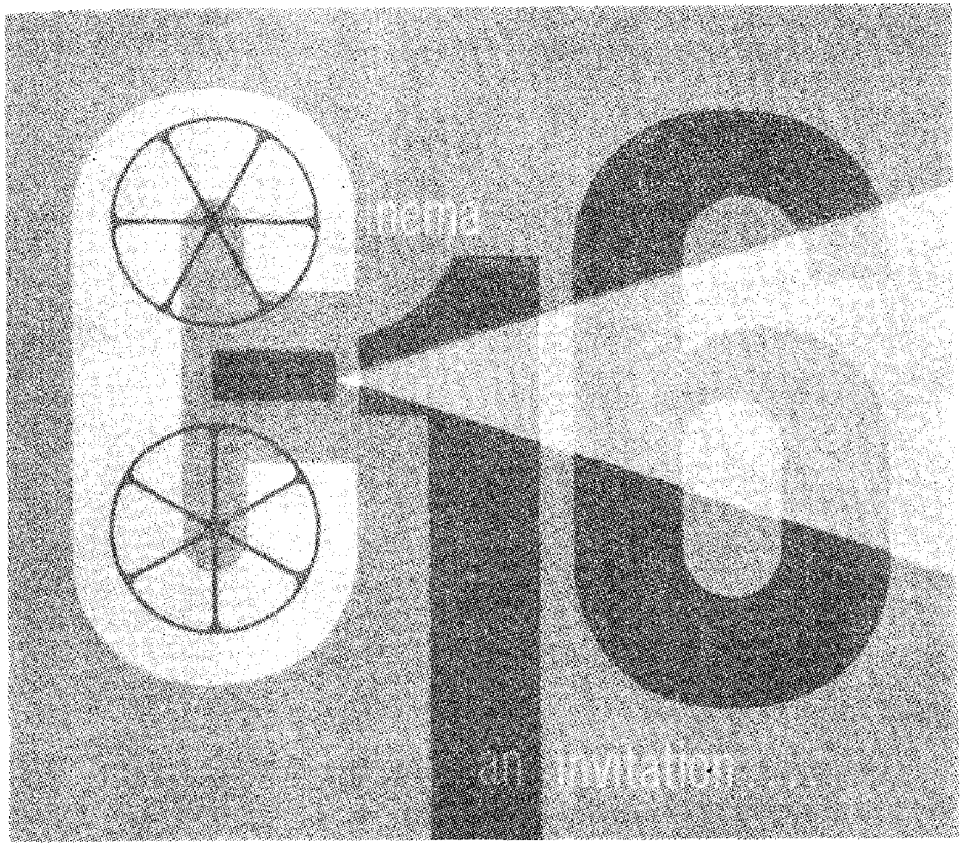


Figura 184

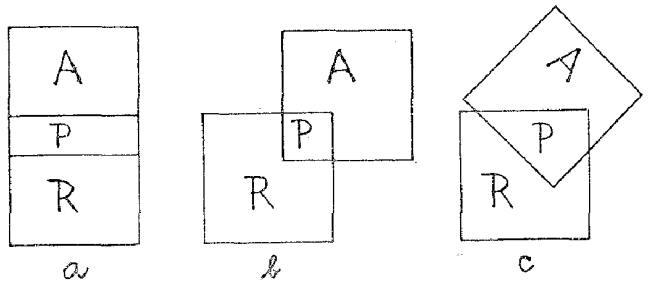


Figura 185

Dacă privim aria de suprapunere printr-un orificiu care exclude restul imaginii, nu vedem nici o transparență. Transparența este deci generată în întregime de context, ea fiind un artificiu prin care culoarea satisface cerințele ce rezultă dintr-un conflict între forme. Mecanismul structural care acționează aici va apărea mai clar dacă ne referim la o aplicație similară din muzică. Toate sunetele ce ajung în ureche la un moment dat sînt transformate de timpan într-o singură vibrație complexă, trebuind redisociate de mecanismul analizator din urechea internă atunci cînd e nevoie. În muzica polifonică, cum ar fi exemplul din Adrian Willaert dat mai jos (figura 186), vocile trebuie auzite ca linii melodice

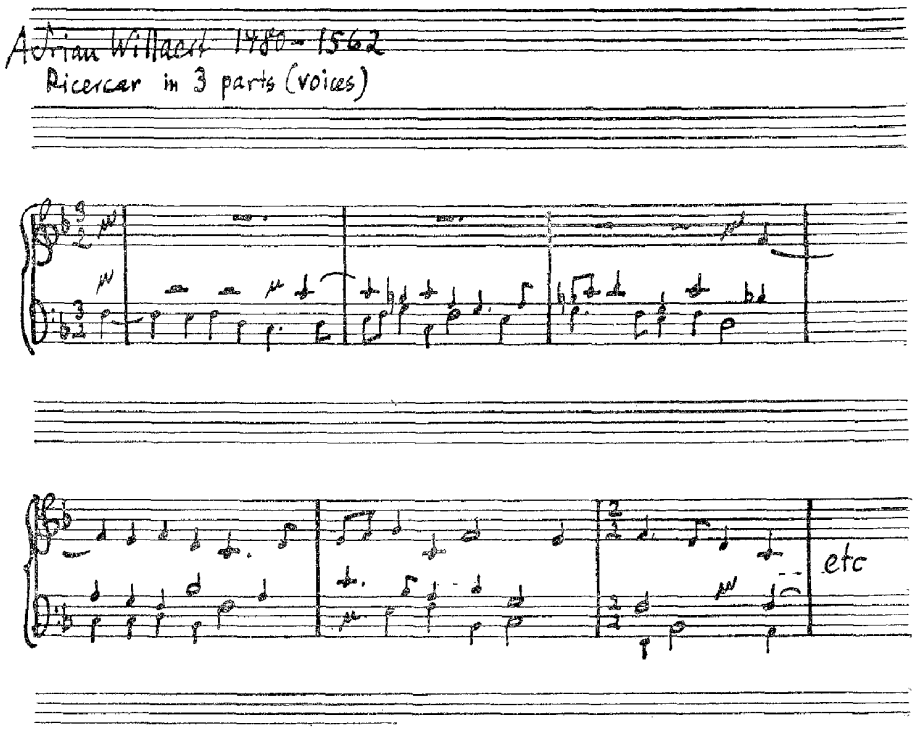


Figura 186

separate; de aceea, în fiecare moment sunetul unitar ce ne parvine este disociat în componentele sale pentru a satisface cerințele structurale impuse de contextul orizontal. În muzica armonică, pe de altă parte, cum este pasajul din Wagner reprodus aici (figura 187), grupuri de sunete se aud ca o secvență de acorduri complexe, deoarece contextul nu cere disocierea în tonuri separate. Astfel în mu-

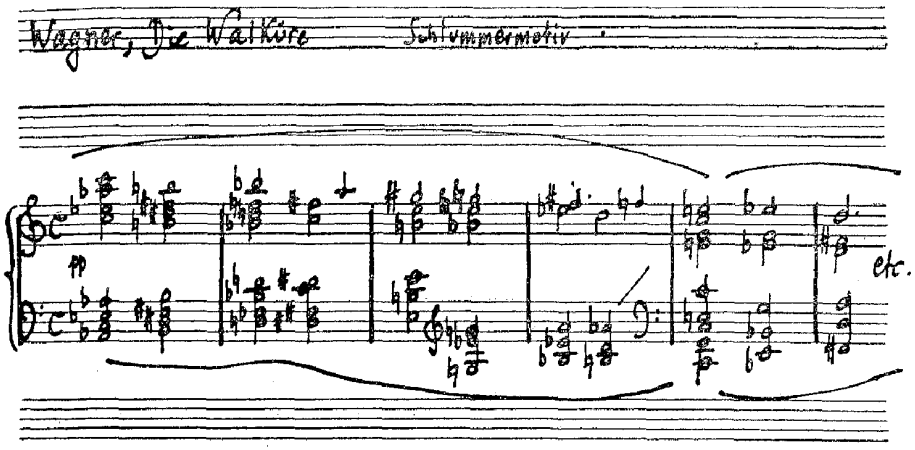


Figura 187

zică structura formei în dimensiunea temporală determină dacă sunetul emis într-un punct dat se va subdivide sau nu în elementele sale. Contextul spațial face același lucru în domeniul vederii.

Am observat că culoarea zonei de suprapunere trebuie să se apropie de o combinație vizuală a celorlalte două. Totuși există o anumită toleranță în privința acestei reguli. Artiștii moderni au făcut experimente, contrapunînd forma și culoarea pentru a vedea ce grad de abatere de la condiția cromatică optimă poate fi contracarat prin tendința formei spre subdivizare și viceversa. Acest lucru se poate stabili atît pentru nuanță cît și, mai ales, pentru strălucirea ei. În funcție de luminozitatea zonei de transparență obținem fie un efect cumulativ, fie un efect substractiv al amestecului de lumini (vezi și pag. 337). Dacă zona este relativ luminoasă, vedem ceva semănînd cu două pete de lumină colorată, proiectate pe un ecran și suprapunîndu-se parțial. Aria de suprapunere reflectă cam tot atîta lumină cît celelalte două împreună. Pe de altă parte, în situația creată de desenator în figura 184, cifrele negre reduc mai pronunțat albeața luminii proiectate decît fundalul cenușiu.

Luminozitatea zonei de transparență este de asemenea unul dintre factorii ce ne ajută să stabilim care dintre formele concurente se vede ca situată în față. Experimentele lui Oyama și Morinaga sugerează că atunci cînd subiecții privesc o dungă albă intersectată de una neagră, dunga albă tinde să apară în față dacă zona de transparență este gri deschis, și în spate dacă zona centrală este gri închis. Aceasta înseamnă că un grad mai mic de luminozitate susține o formă frontală neîntreruptă. Se poate menționa aici că transparența nu este neapărat limitată la două forme. În figura 184 relația de transparență dintre literele negre și raza de lumină creează prin inducție o transparență adițională a razei în raport cu fondul cenușiu. În fine, un efect slab de transparență se poate obține fără aju-

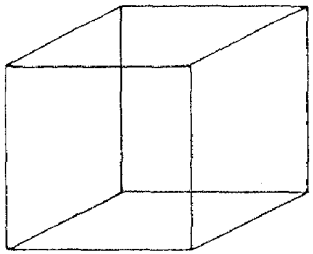


Figura 188

torul culorii sau luminozității, prin simpla forță a formelor în sine. În desenul liniar al unui „cub de sîrmă" (figura 188), de pildă, percepem o netă reprezentare dublă a suprafețelor, o parte anterioară sticloasă apărînd în ambele cazuri transparent în fața celei posterioare. Efectul poate fi studiat și în cîteva din desenele lui Josef Albers.

Transparența bazată numai pe relații de formă se percepe de asemenea în pictură și sculptură atunci cînd volumele corpului uman se străvăd prin cutele veșmintelor. Două sisteme de forme, relieful membrelor și relieful faldurilor, se intersectează în acest caz, luînd naștere o subdivizare a reliefului unitar prezentat realmente de către pictor sau sculptor. Cele două sisteme sînt suficient de organizate în sine și suficient de discordante între ele pentru a crea o diferență de adîncime ca soluție a conflictului formelor. Privind relieful de marmură al unor sculpturi grecești clasice, cu greu putem crede că vedem o singură suprafață și nu un corp învelit într-o țesătură suplă de piatră.

Pentru a evita orice confuzie, termenul de „transparență" trebuie aplicat doar atunci cînd artistul într-adevăr urmărește un efect de „străvedere". Ideea că două corpuri pot apărea în același loc este rafinată și se întîlnește doar în stadiile de vîrf ale dezvoltării artistice, de pildă, în perioada Renașterii. Artiștii moderni, printre care cubiștii, în special Paul Klee și Lyonel Feininger, au folosit procedeul pentru a dematerializa substanța fizică și a întrerupe continuitatea spațiului. O asemenea mentalitate este foarte departe de cea a troglodiților din paleolitic sau a băștinașilor australieni, ale căror picturi au fost comparate de Siegfried Giedion cu operele artiștilor moderni. Giedion interpretează greșit două caracteristici, — suprapunerea corpurilor sau liniilor și redarea simultană a interiorului și exteriorului — dintre care nici una nu are de-a face cu transparența.

Deformările generează spațiu

Pînă acum cea de-a treia dimensiune a fost discutată mai ales ca variabilă a distanței în amplasarea obiectelor vizuale. Obiectele se aflau unul în spatele altuia sau unul în fața altuia, dar în sine nu participau realmente la a treia dimensiune. Deși unele dintre ele erau reliefuri și nu suprafețe plane, ele se conformau unor planuri orientate frontal, perpendiculare pe linia de vedere a observatorului.

Obiectele pot beneficia de a treia dimensiune pe două căi: înclinîndu-se față de planul frontal sau căpătînd volum ori rotunjime. Această diferențiere suplimentară a conceptului spațial se poate observa în toate artele vizuale, în sculptură, arhitectură, scenografie și coregrafie, dar ea constituie un pas foarte important în pictură. În plan, tridimensionalitatea se poate reprezenta numai indirect, iar orice reprezentare slăbește caracterul nemijlocit al mesajului vizual. Atunci cînd am comparat două moduri de a reprezenta persoane șezînd în jurul unei mese (figurile 86 și 87), observam că unul din aceste procedee transpunea spațiul fizic într-o organizare bidimensională. Deși această metodă înseamnă neglijarea completă a celei de-a treia dimensiuni, ea asigură din plin caracterul direct și imediat. Celălalt procedeu trebuie să denatureze mărimile, formele, distanțele spațiale și unghiurile pentru a reda adîncimea, prejudiciind astfel considerabil nu numai caracterul bidimensional al acestei arte, dar și obiectele reprezentate. Înțelegem de ce criticul de film André Bazin a numit perspectiva „păcatul originar al picturii occidentale". Manipulînd obiectele pentru a crea iluzia profunzimii, pictura își pierde nevinovăția.

Figura 189 tinde spre înapoi, îndepărtîndu-se de observator. Această înclinație este slabă într-un desen făcut pe hîrtie, dar puternică atunci cînd figura

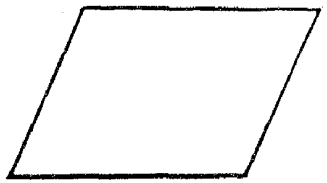


Figura 189

de contur este înlocuită cu o suprafață colorată; ea este de asemenea mai puternică dacă figura e proiectată pe un ecran sau dacă o formă luminoasă este privită într-o cameră întunecată. Eliberată de textura suprafeței de hîrtie, figura se poate înclina spre înainte la fel de bine ca spre înapoi.

Ce face oare ca imaginea să devieze de la planul în care este situată fizic? Cu puțin efort, dealtfel, o putem menține în planul frontal. Făcînd aceasta observăm că paralelogramul nu este perceput ca o figură de sine stătătoare, ci ca deviere de la o altă figură, mai simplă și mai regulată: el este văzut ca un pătrat sau dreptunghi aplecat. În locul unui paralelogram vedem o figură dreptunghiulară deformată.

Deformarea este factorul esențial în perceperea adîncimii, deoarece ea reduce simplitatea și sporește tensiunea în cîmpul vizual, generînd astfel o tendință spre simplificare și destindere. Această tendință poate fi satisfăcută în anumite condiții, transpunînd formele în cea de-a treia dimensiune.

Dar ce este de fapt o deformare? Nu orice modificare a formei. Dacă tai un colț dintr-un pătrat și îl adaug în altă parte a conturului acestuia, rezultă o schimbare a formei, dar nu o deformare. Nici dacă măresc întregul pătrat nu voi avea o deformare. Dar dacă privesc pătratul sau propriul meu corp într-o oglindă curbată, deformarea apare. O deformare lasă totdeauna impresia că obiectului i s-a aplicat un anumit efort mecanic, că a fost întins sau comprimat, răsucit sau încovoiat. Cu alte cuvinte, forma obiectului (ori a unei părți din obiect) în ansamblu a suferit o schimbare în cadrul ei spațial.

Deformarea implică totdeauna o comparație între ceea ce *este* și ceea ce *ar trebui să fie*. Obiectul deformat este văzut ca o abatere de la altceva. Cum se transmite ideea acestui „altceva"? Uneori doar pe baza cunoștințelor dobîndite mai înainte. Gîtul lung al Alicei este perceput ca deformație, dar lujerul florii nu. Cînd copilul aflat în prima sa vizită la grădina zoologică spune, văzînd girafa: „Nu există un asemenea animal!", el o compară cu o vagă normă a formei animalelor.

Alberto Giacometti relatează că, după ce petrecuse mult timp în tovărășia unui prieten japonez, pe care îl folosise și ca model, a fost uluit să constate într-o bună zi că prietenii săi europeni păreau ciudat de îmbujorați și durdulii. Aici deformarea nu era inerentă formei respective, ci se datora interacțiunii dintre cele văzute la un moment dat și imaginea standard păstrată în memoria artistului. Asemenea deformări se folosesc, de pildă, în caricatură. Pe de altă parte efectul din figura 189 nu depinde de cunoștințele noastre din trecut. Pentru oricine obișnuit să vadă adîncimea într-o suprafață picturală, pătratul ori dreptunghiul este imediat vizibil ca proiecție a unui paralelogram aplecat, iar sub presiunea tendinței spre cea mai simplă structură soluția este adoptată spontan.

Nu toate deformările cu formă mai simplă servesc scopului nostru. Multe dintre așa-numitele imagini anamorfice ilustrează acest lucru. Exemplul cel mai cunoscut este craniul din tabloul lui Holbein *Ambasadorii*. El pare a fi fost pictat pe o foaie de cauciuc și apoi întins pînă la a-l face de nerecunoscut. A vedea această lungă fîșie de suprafață pictată ca proiecție a unui craniu normal depășește forțele percepției omenești; mai mult, ambianța spațială din tablou nu încurajează, o asemenea percepție. John Locke spunea despre o asemenea pictură că „în starea în care se află, nu se poate deslușî dacă i se potrivește mai mult numele de „om" sau de „Cezar" decît numele de „maimuță" sau de „Pompei".* Un dreptunghi poate

* J. LOCKE, *Eseu asupra intelectului omenesc*, trad. A. Roșu și T. Voiculescu, Ed. Științifică, 1961.

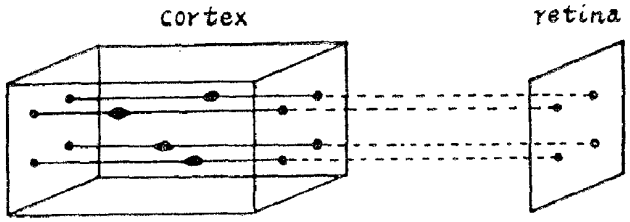


Figura 190

fi definit în termeni tehnici ca un pătrat deformat, dar nu îl putem vedea astfel deoarece este el însuși o figură stabilă și simetrică.

Atît timp cît paralelogramul aplecat se înregistrează pe retinele noastre, el nu poate fi readus la forma de pătrat sau dreptunghi în planul frontal. Dar, așa cum observam mai sus, dimensiunea adîncimii este o „cale a libertății", aceeași proiecție menținîndu-se pe întreaga scară a distanțelor. Ne putem imagina centrul cerebral de prelucrare a datelor ca un fel de abac tridimensional (figura 190), în care diferitele componente ale stimulului se pot deplasa liber înainte și înapoi ca niște bile, dar sînt menținute pe vergelele lor de configurația proiecției retiniene. Astfel paralelogramul aplecat se poate schimba într-o figură dreptunghiulară, fiind văzut ca înclinat înapoi. El se conformează așadar principiului nostru în sensul că „o imagine apare ca fiind tridimensională atunci cînd poate fi văzută ca proiecție a unei situații tridimensionale structural mai simplă decît cea bidimensională" (pag. 249).

Să ne amintim că orice imagine vizuală poate fi proiecția unei infinități de forme. Abacul nostru ne demonstrează aceasta. Dacă paralelogramul este proiecția unui dreptunghi aplecat, un dreptunghi sau un pătrat este, în mod similar, proiecția unei infinități de paralelograme aplecate. (Las deoparte pentru moment modificarea suplimentară datorată dependenței mărimii de distanță.) Totuși nimeni nu vede un pătrat frontal ca paralelogram aplecat sau un cerc frontal ca elipsă aplecată. Figura frontală este văzută ca proiecție numai atunci cînd forma tridimensională rezultată este structural mai simplă.

Observăm în plus că, văzînd paralelogramul ca pătrat ori dreptunghi aplecat, înregistrăm nu numai un cîștig de simplitate, dar și o anumită pierdere. Căci deși pătratul este neîndoios o formă mai simplă, frontalitatea este structural o orientare spațială mai simplă decît o aplecare oblică spre înapoi, care implică a treia dimensiune. Avem aici de fapt o confruntare între factorii de simplitate ai celor două versiuni. *Atunci cînd spunem că versiunea tridimensională este cea mai simplă, înțelegem prin aceasta că ea a cîștigat confruntarea.* Afirmația este valabilă pentru toate cazurile de aplicare a principiului simplității. Mai sînt necesare multe experimente pentru a putea stabili ponderea comparativă a diferiților factori de simplitate, și fără cunoștințe mult mai mari despre fiziologia

vederii nu vom putea înțelege de ce forțele lor se confruntă tocmai în acest mod. Deocamdată trebuie să ne mulțumim a constata că dacă percepția vizuală poate alege între o formă mai simplă și o orientare spațială mai simplă, ea o preferă pe prima.

Cutii în trei dimensiuni

Cele spuse despre figurile plane aplecate se pot aplica și corpurilor geometrice. Figura 191 *a*, pe care o vedem ca un cub, este o combinație de trei paralelograme oblice, fiecare din ele tinzînd să se transforme într-o figură dreptunghiulară ce se retrage în adîncime. Corpul rezultat este văzut fie ca un cub fie, dacă cele trei muchii centrale se retrag în adîncime, ca un interior deschis, compus din tavan, peretele din fund și un perete lateral. Versiunea cub, care permite obiectului să stea pe o bază solidă, este versiunea mai stabilă.

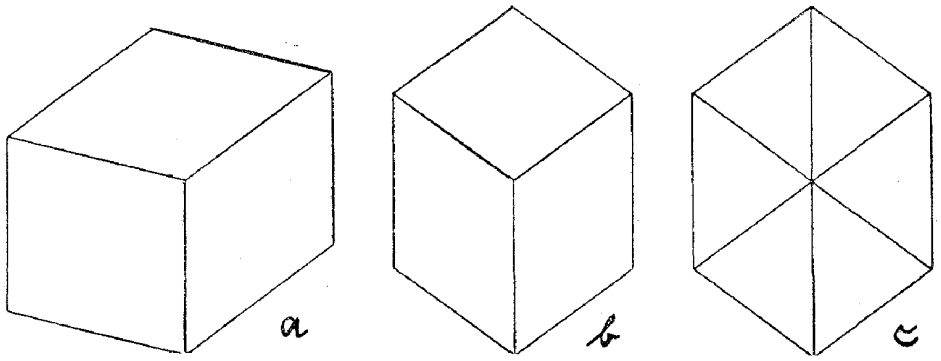


Figura 191

Nu putem totuși trata aceste figuri mai complexe doar ca o aplicație întreită a celor discutate la figura 189. În figura 191 *b*, efectul de adîncime este mult redus, fiindcă cele trei planuri se îmbină, formînd o figură simetrică, cu un grad considerabil de stabilitate în orientarea frontală. Chiar și așa, este greu să vedem figura *b* ca un hexagon plan, pe cînd *c* nici nu poate fi văzut, în fond, decît ca hexagon, deși această figură este o proiecție mai completă a cubului decît cealaltă. În *c* sînt redate toate muchiile, dar simetria figurii, făcînd simplitatea acesteia irezistibil de stabilă, distruge totodată raporturile dintre elementele necesare unui cub: colțurile centrale ale fețelor pătrate au devenit intersecții, muchiile anterioare și posterioare se contopesc în linii continue etc. Și aici tridimensionalitatea apare doar atunci cînd figura frontală este văzută ca proiecție a unei forme mai simple în a treia dimensiune.

Este remarcabil că figurile 189 și 191 par suficient de convingătoare. Dacă fotografiem o placă dreptunghiulară sau un cub de lemn aplecate în spațiu, nu vom găsi două muchii care să apară strict paralele. Toate suprafețele vor fi trapeze convergente în adîncime. Același lucru este valabil pentru proiecțiile recepționate de retină. Așadar desenele noastre liniare ar trebui să pară cu totul nefirești. De fapt ele par astfel într-o anumită măsură. În figura 191 *a* muchiile posterioare ale cubului par ceva mai lungi decît cele anterioare, astfel încît fața superioară și cele laterale par a fi divergente spre înapoi. Efectul este destul de pronunțat, creînd convingerea că în picturile japoneze și chinezești muchiile paralele diverg, deși măsurătoarea arată că nu se întîmplă așa.

Putem interpreta fenomenul în sensul că ochii noștri se așteaptă să vadă paralelismul reprezentat prin linii convergente. A fost totuși necesară introducerea perspectivei centrale pentru a da tablourilor această convergență, deși reprezentarea paralelelor prin paralele rămîne un procedeu mai frecvent și mai natural. El este folosit spontan în fazele inițiale ale artei, oriunde reprezentarea spațiului depășește planitatea tehnicii „egiptene" — în desenele copiilor, în operele pictorilor naivi și ale altor „primitivi" — dar este de asemenea răspîndit în arta foarte rafinată a Extremului Orient. Mai mult, el este universal folosit de matematicieni, arhitecți și ingineri atunci cînd se cer reprezentări neambigue ale unor corpuri geometrice. Care sînt deci virtuțile acestui procedeu „nefiresc"?

Este adevărat că liniile convergente dintr-o fotografie sau dintr-un desen bazat pe perspectiva centrală dau un efect de adîncime mult mai pronunțat. Este însă la fel de adevărat că un cub format din linii paralele arată mai mult a cub. Aceasta se întîmplă deoarece paralelismul păstrează o proprietate obiectivă esențială a cubului. Avantajul este și mai simțitor în cazul aplicațiilor tehnice. Dacă unui tîmplar sau constructor i se cere o copie exactă a obiectelor din figura 192, el n-ar ști dacă unghiurile neregulate și formele oblice sînt proprietăți ale obiectelor în sine sau numai convergențe perspectivale. Ambii factori, indiferent în ce raport s-ar afla, pot contribui la acest efect.

Metoda de reprezentare în spațiu pe care o examinăm acum este cunoscută sub mai multe denumiri; eu prefer s-o numesc *perspectivă izometrică*. Pentru a

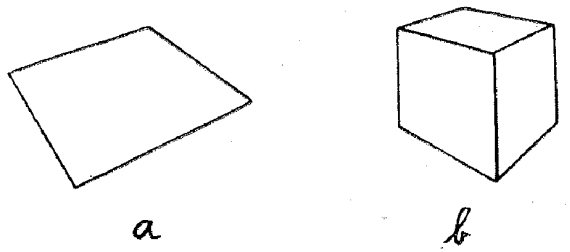


Figura 192

o evalua corect trebuie să ne amintim că forma picturală nu se dezvoltă din imitarea fidelă a naturii. Obiectele lumii fizice nu sînt turtite într-un tablou ca muștele pe parbriz. Forma picturală se naște din condițiile impuse de mediul bidimensional. Regula care guvernează redarea profunzimii în plan prescrie ca *nici un aspect al structurii vizuale să nu fie deformat decît dacă percepția spațiului o cere* — indiferent de ce ar reclama o proiecție corectă din punct de vedere mecanic.

O scurtă privire asupra fazelor de dezvoltare va lămuri lucrurile. La un nivel timpuriu, copilul reprezintă obiectele cubice, bunăoară corpul unei case, ca simple pătrate sau dreptunghiuri (figura 193 *a*). Acestea nu sînt fața frontală,

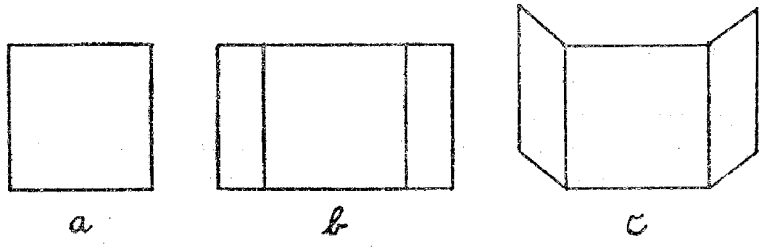


Figura 193

ci echivalentul bidimensional „nemarcat" al cubului ca întreg. Pasul următor spre diferențiere se datorează nevoii de a subdivide cubul în mai multe fețe. Acum pătratul sau dreptunghiul inițial preia funcția mai specifică de fațadă, la care fețele sînt adăugate simetric, la început în cadrul planului frontal *(b)*. Apare apoi necesitatea diferențierii între dimensiunea frontală și profunzime. Aceasta se obține prin descoperirea că, în anumite condiții, oblicitatea e percepută ca retragere în adîncime — o constatare extrem de importantă.

Deformarea, spuneam mai înainte, este mijlocul principal de reprezentare a profunzimii în plan. Oblicitatea, la rîndul ei, este cea mai elementară deformare ce duce la percepția adîncimii. Desigur, nu toate formele oblice generează adîncime, ci numai acelea ce pot fi interpretate ca deviere de la cadrul normal al verticalei și orizontalei. Dacă această condiție este satisfăcută, oblicitatea dispare, producîndu-se o revenire la cadrul mai simplu. Iată ce a descoperit copilul atunci cînd desenează figura 193 *c*. În toate aplicațiile perspectivei izometrice, oblicitatea în sine este considerată suficientă pentru reprezentarea adîncimii.

Dacă figura 193 *c* nu este înțeleasă ca derivînd logic din condițiile mediului bidimensional, ea poate fi ușor interpretată greșit ca „perspectivă răsturnată", apărînd în acest caz ca opusul imaginii născute din imitarea naturii. În loc de

a converge în adîncime, formele diverg. Acest mod de interpretare nu poate decît să complice lucrurile. Formele divergente nu apar ca abatere de la perspectiva convergentă folosită anterior, ci ca un artificiu elementar de reprezentare spațială, cu mult înainte de introducerea tehnicii rafinate a perspectivei centrale.

Figura 194 este o ilustrație din tratatul de arhitectură al lui Vitruvius (ediția Cesariano, publicată la Como în 1521). Pentru ochiul modern, gravura poate

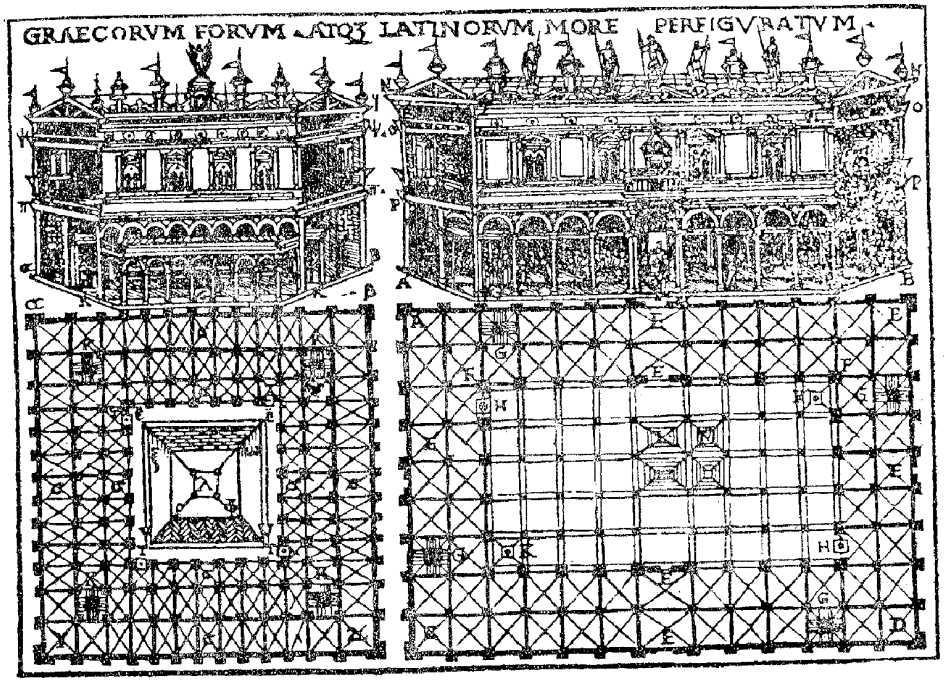


Figura 194

Din ediția Cesare Cesariano a lucrării lui VITRUVIUS, Zece cărți de arhitectură, *Como, 1521.*

reprezenta o clădire prismatică ai cărei pereți laterali se retrag oblic spre înapoi. Dar atît proiecția orizontală a clădirii, cît și textul ilustrat de imagine ne asigură că e vorba de o formă cubică („Grecii își construiau forurile ca pătrate împrejmuite de colonade duble foarte spațiate ..."). De fapt, ilustrația își atinge scopul. Oblicitatea pereților laterali definește suficient poziția lor în spațiu. Acești pereți laterali ar rămîne invizibili dacă aspectul frontal al clădirii ar fi realizat în perspectivă convergentă.

Cele de mai sus ne ajută să înțelegem că perspectiva divergentă este unul dintre procedeele folosite de desenator în tratarea unei trăsături caracteristice a mediului pictural: Exceptînd cazul special al transparenței, *un singur obiect*

poate fi direct vizibil la un moment dat într-un punct anumit de pe suprafață. Dacă spațiul fizic este proiectat pe o suprafață, fiecare punct din proiecție reprezintă inevitabil mai mult decît un obiect sau o porțiune dintr-un obiect. Planul anterior ascunde planul posterior; fața anterioară ascunde fața posterioară. Perspectiva convergentă ascunde fețele laterale, perspectiva divergentă ni le dezvăluie.

Să examinăm figura 195, *a*, un detaliu al unui altar spaniol din secolul al XIV-lea; *b* redă același subiect desenat în perspectivă convergentă. Notăm

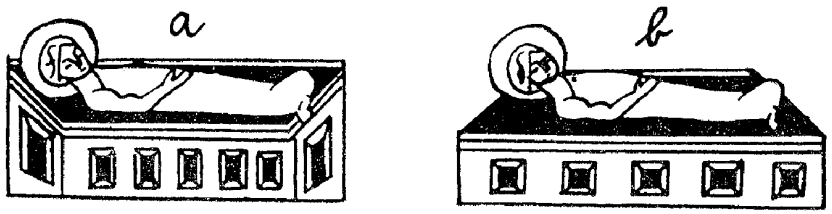


Figura 195

că *a* dezvăluie clar aripile laterale ale obiectului cubic, dîndu-le prin aceasta mai mult volum. În plus, unghiurile obtuze ale colțurilor anterioare din *a* fac ca suprafața superioară să se lățească spre înapoi, plasîndu-l pe pruncul Iisus într-un fel de spațiu semicircular, pe cînd baza convergentă intersectează pruncul în *b*. Avantajele vizuale ale procedeului sînt atît de vădite încît nu rămînem surprinși constatînd că el a fost din nou întrebuințat de artiștii moderni imediat ce arta occidentală s-a degajat de constrîngerea perspectivei „realiste". Exemple pot fi găsite în opera lui Picasso (figura 196). În unele stiluri arhitecturale, preferința

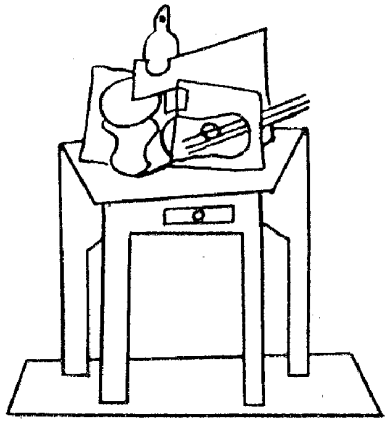


Figura 196

pentru formele hexagonale și semihexagonale (de tip bovindou) este de asemenea strîns legată de faptul că fețele laterale divergente redau volumul construcției mult mai direct decît cele ale cuburilor dreptunghiulare.

Întrucît reprezentarea picturală a corpurilor cubice derivă din pătratul primordial (figura 193 *a*), există motive întemeiate pentru folosirea universală

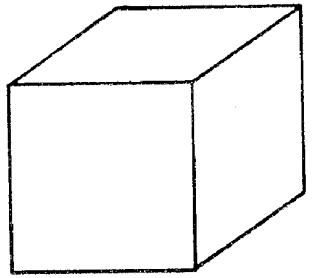


Figura 197

a unor forme de felul celor redate în figura 197. Pătratul inițial este încă vizibil, dar în cursul diferențierii el a preluat funcția de față frontală. Ca atare el nu trebuie deformat, căci nu constituie o abatere de la planul frontal. La el se adaugă fața superioară și cea laterală, care exprimă adîncimea prin oblicitate. Toate acestea sînt destul de logice, și în fapt cei mai mulți oameni pot privi un asemenea desen toată viața fără să vadă în el altceva decît imaginea corectă și convingătoare a unui cub. Ne-am obișnuit din copilărie să percepem reprezentările spațiale prin intermediul unei tehnici bidimensionale. În cadrul acestei tehnici desenul este corect.

Și totuși el este foarte greșit sub raportul proiecției optice. Atunci cînd vedem frontal fața anterioară a unui cub, nu putem vedea concomitent și fețele laterale. Desenul redă proiecția unui hexaedru înclinat asimetric, care conține unghiuri oblice. Chiar și așa, economia vizuală și logica acestei îmbinări de aspect frontal și oblicitate izometrică ne fac să vedem un cub coerent, redat cu fidelitate.

Pătratul frontal nedeformat are avantajul de a oferi ochiului o bază stabilă, o „tonică" în sensul muzical al termenului, de la care orice altceva poate fi perceput ca deviere netă. Din acest motiv, fețele ce se retrag produc un efect de adîncime mai pronunțat decît dacă ele n-ar fi legate de o bază standard de la care să devieze. Forma ortogonală frontală contribuie de asemenea la acordarea spațiului pictural cu cadrul observatorului, fiind orientată perpendicular pe linia lui de vedere. În sfîrșit, folosită ca decor arhitectural într-un tablou, fațada oferă un fundal stabilizator pentru imaginile din planul frontal, cum ar fi alaiuri sărbătorești sau alte scene cu figuri.

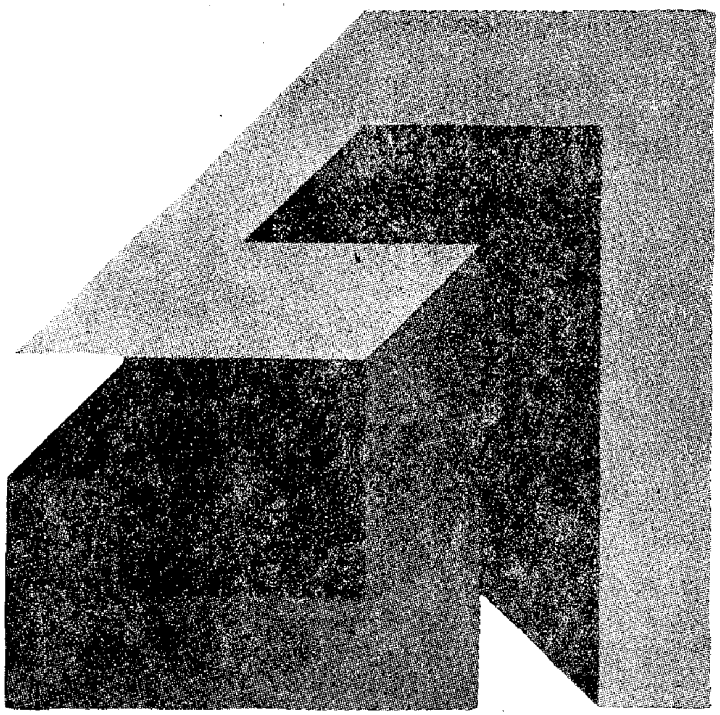


Figura 198
HORST SCHEFFLER, Modulație de unghiuri alternante, *1971*

Figura 198 este o reproducere în alb și negru a unei picturi de Horst Scheffler. Ea folosește perspectiva izometrică în combinație cu frontalitatea pentru a studia interacțiunea ambiguă dintre planitate și adîncime. Muchia oblică scurtă din centru este văzută ca parte dintr-o înclinare izometrică în adîncime atunci cînd o abordăm din stînga, dar ca o muchie aplecată în planul frontal atunci cînd o abordăm de jos. Paralelismul menținut în perspectiva izometrică permite să fie împins înapoi în planul frontal, cel puțin pe intervale scurte, iar echilibrul instabil dintre a doua și a treia dimensiune generează o dinamică foarte modernă și interesantă.

Pe de altă parte, ancorarea în planul frontal poate fi simțită ca împiedicînd mișcarea liberă în spațiu. Fenomenul este ilustrat în figura 199. În *b* se utilizează perspectiva izometrică pe două direcții. Renunțînd la orice element de frontalitate, obiectul pictural se mișcă mult mai liber și, deși este ancorat în cadrul spațial al imaginii, el pare să plutească în raport cu privitorul, de ale cărui coordonate ortogonale nu mai este legat. Aceasta este schema compozițională a picturilor japoneze tradiționale, cum sînt străvechile ilustrații la *Povestea lui Genji*,

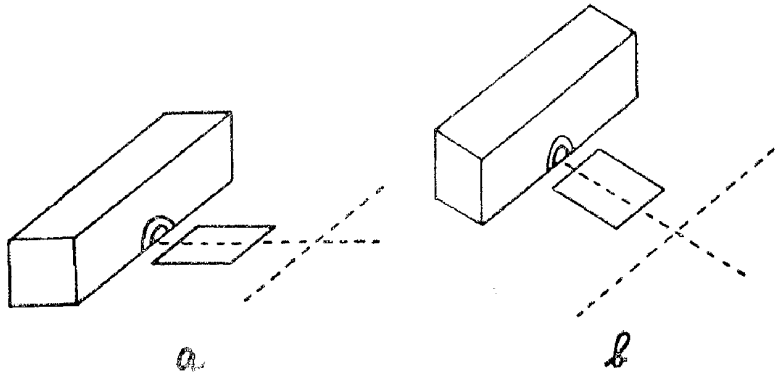


Figura 199

ca și a gravurilor Ukiyo-e din secolul al XVIII-lea. Privitorul, în loc să fie legat direct de lumea picturală, se uită la ea oblic, văzînd o lume ce ar părea total independentă de el dacă dimensiunea verticală nu și-ar păstra deplina frontalitate. Această inconsecvență apare foarte clar în cazul figurilor umane, care nu sînt redate în racursi și nici văzute de sus, cum ar cere-o construcția spațială, ci întîlnesc privirea observatorului perpendicular pe întreaga lor lungime.

În fine, voi menționa o practică folosită în desenele izometrice, bunăoară de Theo van Doesburg. Întrucît unghiul dintre cele două direcții pentru reprezentările de tipul figurii 199 *b* este ales după plac, el poate fi de 90°. Un asemenea unghi drept oferă un nou element de legătură cu planul frontal la care, dealtfel, s-a renunțat — un procedeu paradoxal subtil, acesta fiind unul din acele cazuri greu de realizat în care ambianța spațială ne obligă să vedem unghiurile drepte ca proiecții ale unor unghiuri ascuțite.

Contribuția spațiului fizic

A devenit clar acum că toate efectele de profunzime în experiența vizuală trebuie create de sistemul nervos și de intelect. Acest lucru este vădit în cazul imaginilor bidimensionale, dar la fel de adevărat și atunci cînd privim obiecte și imagini în spațiul fizic, bunăoară opere sculptate sau arhitecturale. Desigur, efectul de adîncime produs de obiectele din spațiul fizic sau din holograme este mult mai frapant decît cel creat de tablouri, căci lumina primită de la asemenea surse permite folosirea unor puternice criterii de profunzime suplimentare și elimină aproape total pe cele ce contracarează adîncimea.

Acești indicatori suplimentari sînt numiți în general, în manualele de psihologie, „repere fiziologice" — un termen nepotrivit, care ascunde faptul că toate elementele de percepție a adîncimii au o bază fiziologică. Se creează în plus impresia eronată că acești factori diferă cumva în principiu de cei inerenți

formelor, culorilor și gradelor de strălucire înregistrate de retină. De fapt, indicatorii ce pot fi numiți „determinați de adîncime" nu sînt nicidecum pur fiziologici; ei se bazează pe percepția vizuală tot atît de mult ca și cei lipsiți de o asemenea determinare.

Cel mai eficace dintre acești indicatori determinați de adîncime este vederea binoculară, care dă naștere stereoscopiei. Așa cum arată Wittgenstein, nu rezultă în nici un caz de la sine că cooperarea dintre cei doi ochi trebuie să ducă la perceperea adîncimii; ea ar putea la fel de bine produce o imagine neclară. Figura 200 demonstrează schematic că atunci cînd cei doi ochi privesc aceleași obiecte,

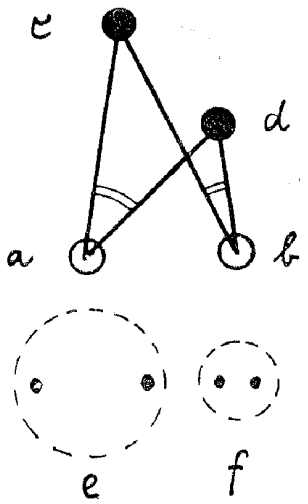


Figura 200

de pildă două puncte situate la distanțe diferite, ei recepționează imagini diferite. În cazul de față cele două puncte sînt mai depărtate între ele pentru ochiul stîng *a* decît pentru ochiul drept *b*, imaginile respective fiind redate în *e* și *f*. Confruntat cu două imagini diferite, simțul vederii se află în dilemă. Configurația de stimuli înregistrată pe retină este invariabilă, dar și aici, ca și în cazul suprapunerii sau al figurii și fondului, a treia dimensiune ne oferă „calea libertății", permițînd contopirea celor două imagini plane în una tridimensională. Astfel tridimensionalitatea este o dată mai mult generată de tendința de simplificare și de reducere a tensiunii.

În stereoscopie, conflictul dintre imagini derivă din paralaxa spațială, adică din acea deosebire între imagini ce se datorează amplasării diferite a celor doi ochi. Un mecanism similar acționează în paralaxa temporală, atunci cînd imagini diferite rezultă din faptul că privitorul își schimbă amplasarea. Dacă

ne mișcăm capul lateral obținem imagini diferite, care pot fi din nou contopite într-o imagine tridimensională unitară. Experimente de felul celor întreprinse de Eleanor J. Gibson sugerează că acest indicator de prespectivă este deja activ la copiii mici și la animalele tinere. În artă el acționează atunci cînd ochii privitorului sau aparatul de filmat trec dintr-un punct de perspectivă în altul, intensificînd astfel considerabil efectul de adîncime al corpurilor percepute. Un efect corespunzător se naște dacă rotim o sculptură pe un disc turnant.

Nici paralaxa spațială și nici cea temporală nu pot fi folosite pentru mărirea adîncimii în imaginile plane. Dimpotrivă, ele contribuie la dezvăluirea planității suprafeței. Efectul de adîncime al unei picturi crește dacă eliminăm paralaxa privind cu un ochi dintr-o poziție strict imobilă. În holografie, totuși, paralaxa acționează exact ca în spațiul real, căci această tehnică nu produce imagini plane; ea reconstituie inputul luminos al situației originare.

În sfîrșit, putem menționa doi indicatori de adîncime care procură informații din percepția kinestezică. Pentru a înregistra imagini ale aceluiași obiect, cei doi ochi trebuie să realizeze o convergență. Unghiul format de axele ochilor este mare dacă obiectul se află aproape, devenind mai mic pe măsură ce crește distanța. Modificarea tensiunii în mușchii oculari se corelează cu distanța prin intermediul sistemului nervos. Convergența rezultă, firește, din tendința de a obține o coincidență a celor două imagini și, implicit, o simplificare a situației perceptuale.

Tot astfel senzațiile kinestezice provenind de la mușchiul ciliar ce controlează curbura cristalinului din ochi sînt folosite de sistemul nervos ca indicator indirect al distanței. Acest dispozitiv de reglare este guvernat de gradientul imagine neclară—imagine clară al cîmpului vizual.

Simplu, nu veridic

Dacă renunțăm la paralelismul perspectivei izometrice și adăugăm variația mărimii ca indicator suplimentar al celei de-a treia dimensiuni, obținem un efect de adîncime corespunzător mai mare (figura 192). În acest caz muchiile mai depărtate ale figurii sînt mai scurte decît cele apropiate. Dar chiar și astfel s-ar putea să percepem un dreptunghi sau un cub mai mult sau mai puțin convingător. Această capacitate a vederii de a „îndrepta" proiecția deformată și de a o percepe ca un obiect ortogonal orientat oblic este de regulă atribuită „constanței de mărime și formă".

Termenul are unele conotații ce ne pot induce în eroare. El este adesea interpretat ca însemnînd că, în ciuda deformărilor proiective, obiectele vizuale se văd potrivit cu forma lor fizică obiectivă. Se spune că obiectele rămîn „constante". Există un anumit adevăr în această observație, dar nu atît de universal pe cît s-ar putea crede, și el înlocuiește principiul esențial al explicației cu unul secundar. Este foarte important pentru artist să înțeleagă că constanța mărimii

și formei depinde de tendința spre cea mai simplă formă, care poate sau nu să producă un percept „veridic".

Să ne imaginăm un trapez luminos așezat pe podeaua unei camere întunecate, la o anumită distanță de privitor, astfel încît să dea naștere unei proiecții în formă de pătrat pe retinele privitorului (figura 201). Dacă privitorul

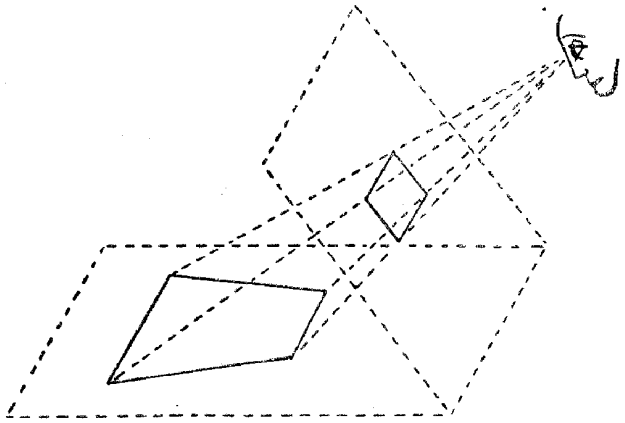


Figura 201

se uită la figură printr-un orificiu de observație (neindicat în imagine), el va vedea probabil un pătrat frontal. Aceasta se întîmplă nu pentru că proiecția are formă de pătrat, ci pentru că pătratul frontal este cel mai simplu percept oferit de proiecție. Cît despre obiectul fizic de pe podea, privitorul îl vede greșit, ceea ce înseamnă că în acest caz principiul constanței nu creează o imagine veridică. Concluzionăm că *perceptul corespunde formei unui obiect fizic în racursi dacă, și numai dacă, această formă este cea mai simplă figură a cărei deformație o poate constitui imaginea proiectivă*. Din fericire acest lucru se întîmplă relativ frecvent. În ambianța creată de om paralelele, dreptunghiurile, pătratele, cuburile și cercurile se întîlnesc des, iar o tendință spre forme simple există și în natură.

Tipul de înșelare a simțurilor ilustrat în figura 202 este binevenit în lumea iluziilor vizuale, de pildă pe scenă sau în anumite stiluri de arhitectură. Adesea este nevoie să se dea impresia unei adîncimi mai mari decît cea disponibilă fizic. Dacă un scenograf construiește o cameră normală, cu podea plană și pereți ortogonali (figura 202 *a*, proiecția orizontală), spectatorul receptează imaginea proiectivă *b* și în consecință vede camera aproximativ așa cum este (*c*). Dacă însă podeaua se înclină în sus, plafonul în jos, iar pereții, trapezoidali, converg spre înapoi (*d*), înclinarea fizică se îmbină cu cea perspectivală, dînd naștere proiecției *e*. Datorită diferenței mai pronunțate dintre deschiderea frontală și peretele din fund, spectatorul vede o cameră cubică mult mai adîncă (*f*).

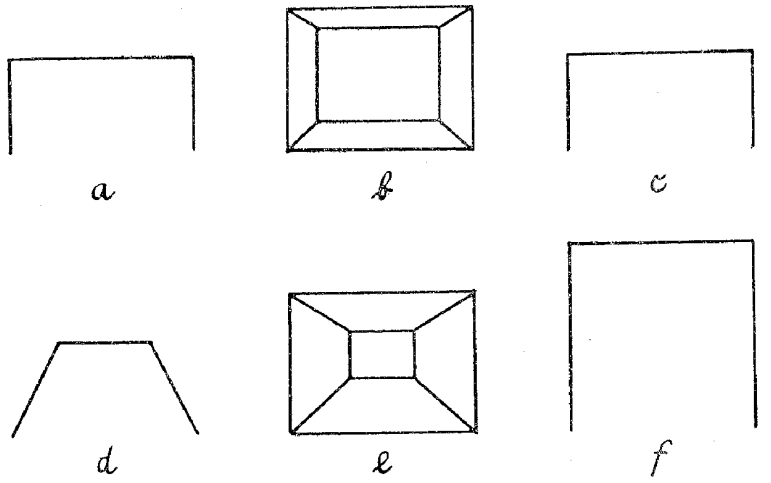


Figura 202

Cele de mai sus contrazic principiul constanței, dar corespund exact cu cerințele principiului simplității. Un exemplu frapant ni-l oferă Palazzo Spada din Roma. Cînd Francesco Borromini a reconstruit clădirea în jurul anului 1635, intenția lui era să realizeze o perspectivă arhitecturală adîncă, îngustîndu-se spre fund într-o colonadă boltită. Dacă privitorul se află în curte și privește spre colonadă, el vede un tunel lung, flancat de coloane și ducînd spre un spațiu deschis, în care observă statuia relativ mare a unui luptător. Dar îndată ce pătrunde în colonadă, privitorul are o marcată senzație de ameteală, căci își pierde orientarea în spațiu. Borromini avea la dispoziție doar un spațiu limitat, iar colonada este de fapt scurtă. Ea măsoară circa 8,5 m de la primul arc pînă la ultimul. Arcul din față este înalt de aproape 6 m și lat de 3 m. Arcul din fund e înalt de numai 2,4 m și lat de aproape 1 metru. Pereții laterali converg, pavimentul se înalță, plafonul se înclină în jos, iar intervalele printre coloane scad. Ajungînd la statuia luptătorului, privitorul constată cu uimire că ea este destul de mică.

Există și alte exemple. Piața San Marco din Veneția este lată de 82 m pe latura răsăriteană și de numai 56 m pe cea apuseană. Clădirile laterale (procuratia) diverg spre biserică. Astfel, stînd în fața bisericii pe latura estică și privind spre piața lungă de 175 m, observatorul are o privelițte mult mai adîncă decît din partea vestică. Arhitecții medievali sporeau efectul de profunzime în multe biserici făcînd ca laturile să fie ușor convergente spre spațiul rezervat corului și micșorînd treptat intervalele dintre coloane.

Procedeul contrar menține forma regulată, rezistînd influenței exercitată de perspectivă, și scurtează distanța aparentă. Constatăm aceasta în cazul patrulaterului format de colonadele lui Bernini în piața San Pietro din Roma sau în

cel al pieței lui Michelangelo din fața Capitoliului. Ambele converg spre privitorul ce se apropie. După Vitruvius, grecii măreau grosimea coloanelor la partea superioară față de bază într-un raport ce creștea cu înălțimea coloanei. „Căci ochiul este totdeauna în căutarea frumuseții, și dacă nu împlinim dorința lui de plăcere printr-o mărire proporțională a acestor măsuri, compensînd astfel amăgirea privirii, spectatorul va vedea o priveliște stîngace și greoaie.

Platon menționează o practică similară a sculptorilor și pictorilor. „Căci dacă artiștii ar da proporțiile adevărate frumoaselor lor lucrări, partea de sus, care e mai departe, ar părea disproporționată în comparație cu cea de jos, care e mai aproape; și astfel ei părăsesc adevărul în imaginile lor și redau numai acele proporții ce ne apar frumoase, neținînd seama de cele adevărate." În perioada Renașterii, Vasari spunea: „Cînd statuile urmează a fi puse la loc înalt și nu este de ajuns spațiul dedesubt ca să te poți îndepărta destul spre a le privi de la distanță, ci ești nevoit să stai aproape sub ele, atunci acestea trebuie făcute cu un cap sau două mai înalte". Dacă se face aceasta, „ceea ce se adaugă în înălțime se pierde în racursi și, cînd le privești, ele par într-adevăr bine proporționate, corecte și nu pitice, ba chiar pline de grație".

Adalbert Ames ne dă cîteva exemple izbitoare de discrepanță între spațiul fizic și cel psihologic. În cea mai cunoscută dintre aceste demonstrații (figura 203), subiectul privește printr-un orificiu de observație (o) într-o cameră ce pare să aibă o formă normală de dreptunghi f(e—f—c—d). Planul real al încăperii este a—b—c—d. Camera este construită astfel încît să dea observatorului o imagine retiniană identică cu cea a unei camere cubice obișnuite. În acest scop pereții, podeaua și tavanul sînt înclinați și deformați corespunzător, ca și mobila dealtfel. Într-o asemenea încăpere se petrec lucruri misterioase. O persoană situată în p este percepută ca aflîndu-se în q, părînd astfel pitică pe lîngă o altă persoană ce stă în r; un bărbat de aproape doi metri în p pare mai mic decît băiețelul din

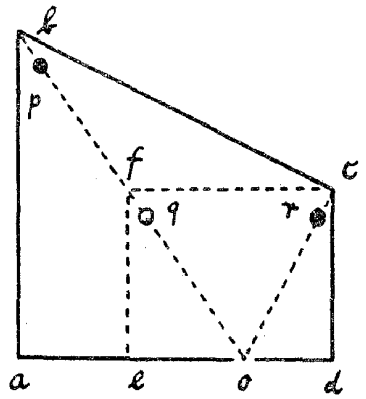


Figura 203

r. În peretele din fund există două ferestre. Fața unei persoane care se uită prin fereastra din stînga pare mult mai mică decît o față văzută în fereastra din dreapta.

Fenomenul este uimitor doar dacă uităm că, pentru un observator care privește cu un ochi printr-un orificiu, vederea depinde mai ales de imaginea proiectivă de pe retina sa. Nu contează deloc dacă această imagine vine dintr-o cameră deformată, din una dreptunghiulară sau din fotografii ale acestor camere. Dacă încăperea deformată este văzută ca dreptunghiulară, singura explicație necesară este faptul că o cameră dreptunghiulară fizic este văzută ca atare; căci proiecția unei asemenea camere corespunde unei infinități de forme cubice mai mult sau mai puțin deformate, dintre care este aleasă cea mai simplă, mai simetrică și mai regulată. Ames însuși a folosit această demonstrație pentru a afirma că vedem ceea ce ne așteptăm să vedem: nimeni nu se așteaptă să vadă o cameră strîmbă. Acest lucru poate fi adevărat, dar cine se așteaptă ca tatăl să fie mai mic decît copilul, sau ca cineva să scadă în înălțime deplasîndu-se de la dreapta spre stînga. Demonstrația ne arată de fapt că atunci cînd vederea noastră trebuie să aleagă între o cameră cubică deformată în care se află oameni de mărime normală și o cameră dreptunghiulară normală cu oameni de dimensiuni stranii, nefirești, ea va prefera a doua soluție. „Experiența din trecut" pare să nu conteze prea mult în nici unul din cazuri.

Gradienții creează adîncime

Am arătat că oblicitatea generează adîncime dacă e percepută ca deviație de la cadrul vertical-orizontal, deoarece tensiunea poate scădea și simplitatea poate spori atunci cînd oblicitatea frontală trece în a treia dimensiune. Acum vom trata oblicitatea ca pe un caz special al unei trăsături perceptuale mai largi, susținînd că oblicitatea creează adîncime pentru că ea este un gradient. Cînd raportăm un obiect vizual oblic la coordonatele standard (figura 204 *a*), observăm că distanța de la verticală sau orizontală crește sau descrește gradat. Dacă se recurge la principiul convergenței, bunăoară în perspectiva centrală, un gradient de mărime suplimentar, o îngustare a formei, apare în figura însăși (figura 204 *b*).

Un gradient reprezintă creșterea sau descreșterea treptată a unei anumite calități perceptuale în spațiu și timp. James J. Gibson a atras primul atenția asupra forței generatoare de adîncime a gradienților. El sublinia rolul gradienților texturali, cum ar fi schimbarea treptată a granulației sau a densității hașurilor, textura mai grosieră fiind corelată cu apropierea, iar cea mai fină cu îndepărtarea. Deși sesiza că gradienții generează adîncime și în figurile liniare, pe acestea el le considera „abstracțiuni fantomatice" ale celor observate în experiența cotidiană. Cum Gibson presupunea că gradienții creează adîncime în picturi deoarece ei fac aceasta în percepția lumii fizice, el credea că gradienții texturali cei mai realiști, de pildă cei din fotografia unui țărm pietros, sînt cei mai

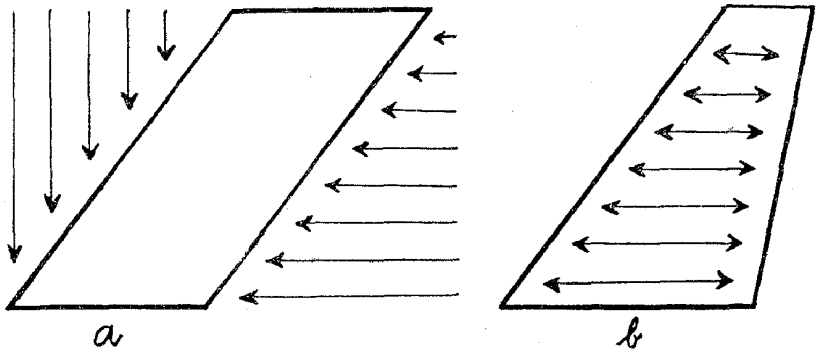


Figura 204

eficace în crearea profunzimii. De fapt, s-ar putea spune că mai corect este tocmai contrariul. Desenele liniare pur geometrice, cum sînt pardoselile în carouri convergente sau construcțiile foarte abstracte ale pictorului Vasarely, conțin cei mai puternici gradienți de adîncime. Lucrurile stau astfel deoarece eficacitatea unui gradient perceptual depinde de articularea vizuală a imaginii. Cu cît gradientul este prezentat mai explicit în formă, culoare sau mișcare, este cu atît mai puternic efectul de adîncime. Fidelitatea față de lumea fizică nu constituie o variabilă esențială. Atunci cînd într-un film de animație vedem cum se dilată un mic disc, percepția trebuie să aleagă între a menține distanța constantă și a înregistra o schimbare a mărimii, sau a menține mărimea constantă și a schimba distanța. Comparînd între ei acești factori de simplitate, percepția optează pentru a doua alternativă. Ea transformă gradientul proiectiv al mărimii într-un gradient al distanței. Orice trăsătură perceptuală poate permite formarea de gradienți. Figura 205 prezintă schematic cîțiva dintre aceștia: distanța de la cadrul orizontal-ver-

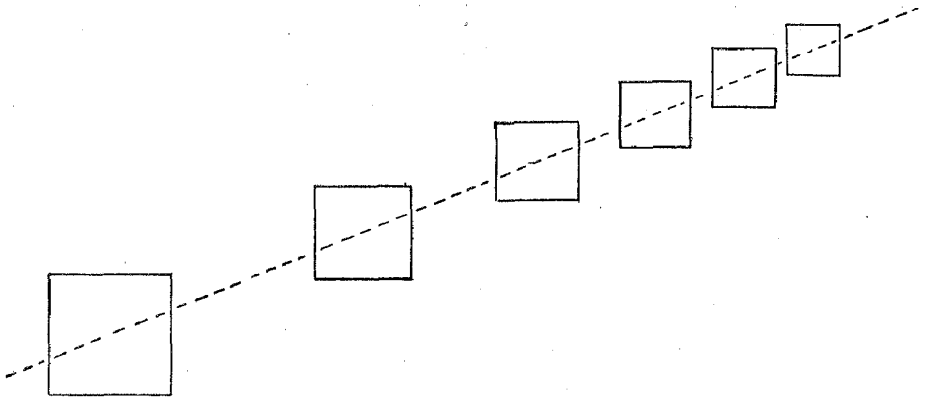


Figura 205

tical, mărimea obiectelor, mărimea intervalelor. Cum în acest exemplu toți acționează în același sens, ei se susțin reciproc. Asemenea gradienți sînt cauza principală a faptului că vedem micșorîndu-se în adîncime șirurile de copaci sau de stîlpi de telegraf.

Cu cît este mai regulat gradientul, cu atît va fi mai mare efectul lui. Un șir de pătrate egale din carton produce un gradient convingător, de felul celui din figura 205. Dacă însă pătratele variază neregulat în dimensiuni, va apărea o confuzie între mărimea datorată proiecției și mărimea datorată dimensiunilor fizice ale obiectelor, iar gradientul va avea de suferit, fiind chiar anulat sau răsturnat. (Putem experimenta aceasta cu un șir de pătrate a căror mărime fizică crește mai repede decît scade mărimea lor proiectivă.) Un cîmp presărat cu pietre de diferite mărimi poate produce acest fel de gradient parțial, pe cînd cele două scaune ale lui Van Gogh din figura 206 prezintă un marcat efect de adîncime, deoarece ele nu variază decît ca dimensiuni și poziție.

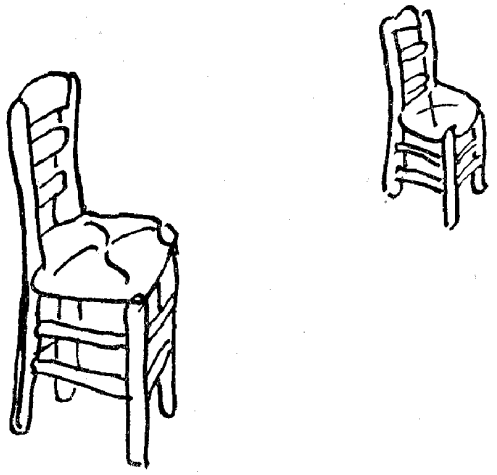


Figura 206

Gradientul de mărime este unul din primele procedee de reprezentare a adîncimii în pictură. Copiii învață repede că, dacă figurile sînt desenate mai mari, ele par mai apropiate. Acest procedeu, împreună cu un gradient de înălțime ce corelează adîncimea cu distanța verticală de la linia de bază a picturii, satisface în bună măsură necesitățile spațiale. În cea mai cunoscută lucrare a sa, *O după-amiază pe insula La Grande Jatte*, Georges Seurat organizează dimensiunea distanță repartizînd figuri de mărime descrescîndă pe întregul cîmp. Aceste figuri nu sînt ordonate în șiruri, ci împrăștiate neregulat pe suprafață. Diferitele lor mărimi sînt însă reprezentate destul de cuprinzător, astfel încît o scară continuă duce din față spre înapoi.

Gradienții creează adîncime deoarece ei dau obiectelor inegale posibilitatea să pară egale. Dacă gradienții din figura 205 sînt într-adevăr reușiți, noi vedem pătrate de mărime egală ce se înșiruie la intervale egale. Mai mult, creînd adîncime, gradienții transformă oblicitatea șirului într-un aranjament mai stabil în planul orizontal. Se obține astfel un mare cîștig de simplitate vizuală.

Panta gradientului determină mărimea adîncimii percepute. Dacă construim două șiruri de pătrate la fel de lungi, cel în care diferența de mărime dintre primul și ultimul pătrat este mai pronunțată va genera o imagine mai adîncă. Așa cum vom vedea, artiștii barocului (de pildă, Piranesi) preferau gradienții abrupți. Optic, aceștia se pot obține în film și în fotografie folosindu-se lentile cu distanță focală mică.

Ori de cîte ori mărimea variază în mod constant, observatorul vede o creștere corespunzătoare în adîncime. Astfel figura 207 *a* poate fi văzută ca un gard

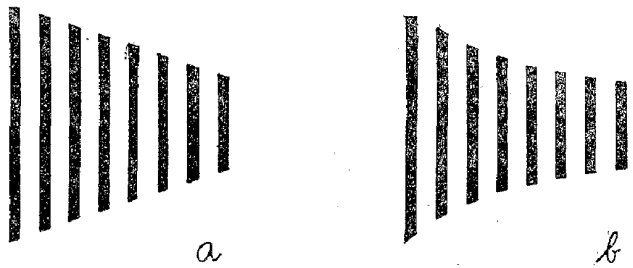


Figura 207

în linie dreaptă. Totuși, cînd mărimea gradientului se schimbă, variația distanței se schimbă și ea corespunzător. În figura 207 *b*, gradientul se reduce, generînd perceptual un gard curb (chiar dacă în aceste figuri neglijarea tuturor celorlalți gradienți, cum ar fi grosimea barelor, intervalele între ele și orientarea în spațiu, acționează împotriva efectului de adîncime).

Tot astfel, așa cum a demonstrat James J. Gibson, o schimbare bruscă a mărimii gradientului va crea o muchie între două suprafețe cu înclinație diferită, iar un gol în continuitatea gradientului va crea un hiat în dimensiune adîncime. Unii pictori și fotografi preferă un continuum spațial relativ dens, ducînd fără întreruperi din față spre înapoi. Ei obțin astfel o retragere uniformă într-o compoziție orientată oblic. Alții, mai intens preocupați de frontalitate, folosesc discontinuități mari — de pildă, între planul prim și fundal — păstrînd astfel dualitatea simplă a figurii și fondului. În portretele tradiționale, de felul *Giocondei* lui Leonardo, ochiul e obligat să sară de la figura din față direct la peisajul din depărtare.

Am observat că gradienții sprijină constanța mărimii. Dacă există discontinuități în gradient, constanța tinde să se prăbușească, ea neapărînd de la sine, ci fiind creată de factori vizuali. Figurile dintr-un peisaj îndepărtat nu par de aceeași mărime ca persoana din primul plan; iar atunci cînd privim în jos dintr-un turn sau dintr-un avion, obiectele n-au defel mărimea lor naturală. „Iată că se ridică un mic nor din mare, ca o palmă de om", spune Biblia.

Cele arătate în legătură cu gradienții de mărime sînt valabile și pentru alți factori perceptuali, de pildă pentru gradienții de mișcare. Așa cum intervalele spațiale dintre pătrate sau dintre stîlpi de telegraf se micșorează, tot astfel viteza unui obiect într-un film de animație trebuie să scadă pentru ca noi să putem vedea obiectul îndepărtîndu-se cu viteză constantă. Un gradient de mișcare intensifică efectul de adîncime într-un peisaj, atunci cînd îl privim din automobil. Clădirile și copacii din primul plan gonesc pe lîngă noi mult mai repede decît cele mai îndepărtate, iar diferența de viteză aparentă se corelează cu distanța dintre noi și obiectele văzute.

Perspectiva aeriană se întemeiază pe gradienți de strălucire, saturație, claritate, textură și, întrucîtva, de nuanță. În natură, fenomenul se datorește masei tot mai mari de aer prin care vedem obiectele. Perspectiva aeriană este eficace în pictură, dar nu în primul rînd pentru că noi am știi că ea indică spații naturale mari. Dimpotrivă, aceste priveliști naturale sînt atît de adînci din cauza gradienților perceptuali pe care îi produc. Fotografii știu că scara de focalizare de la neclar la clar profilează volumul unui obiect în mod convingător chiar dacă transfocatorul din ochiul nostru nu ne-a pregătit pentru asemenea experiență. În portrete, de pildă, relieful capului poate fi intensificat dacă ochii modelului sînt clari, dar urechile și vîrful nasului sînt ușor estompate.

Nu toți gradienții creează adîncime. În tablourile lui Rembrandt putem vedea că o scară a luminii, ducînd de la strălucire lîngă sursă pînă la întuneric total, nu-și produce obișnuitul ei efect puternic de adîncime dacă se extinde ca un halo în toate direcțiile pornind dinspre un centru. În asemenea cazuri imaginea frontală nu este văzută ca proiecție a unei imagini mai simple din adîncime. Acest lucru este valabil, de pildă, și pentru gradientul de oblicitate. În una din picturile „înșelătoare" ale lui René Magritte, *Plimbări euclidiene*, contururile oblice ale unei alei sînt așezate lîngă o turlă conică de aceeași formă, dar pe cînd aleea se retrage în adîncime, turla nu dă această impresie.

Gradienții de mărime de felul celui din figura 205 duc pînă la urmă spre un punct de convergență, pe care imaginea noastră l-ar atinge dacă pătratele și intervalele dintre ele ar deveni tot mai mici. Acest punct de convergență reprezintă infinitul în spațiul pictural. El este punctul de fugă al perspectivei centrale și se află cel mai adesea pe orizont. De fapt, scara noastră de pătrate este doar un sector îngust dintr-o lume picturală construită după principiul perspectivei centrale.

Spre o convergență a spațiului

Perspectiva izometrică, pe care am discutat-o mai sus, este unul din principalele sisteme de unificare a spațiului pictural tridimensional. Ea încadrează întregul conținut al picturii în sisteme de linii paralele, care intră printr-o latură, străbat diagonal pictura și ies prin cealaltă latură. Avem astfel impresia unei lumi care nu ne apare într-o poziție stabilă, ci trece pe lîngă noi ca un tren. Aproape totdeauna tabloul este orientat asimetric spre o latură și pare menit să se întindă la nesfîrșit în ambele sensuri. El n-are centru, ci reprezintă un segment dintr-o secvență în formă de bandă. Ca atare, procedeul este foarte potrivit pentru picturile japoneze, care de fapt se desfășoară fără sfîrșit într-o panoramă orizontală și n-ar putea reda imaginea unei lumi organizate în jurul unui centru.

Există ceva straniu, paradoxal în lumea reprezentată cu ajutorul perspectivei izometrice, care se deplasează în adîncime din cauza oblicității sale, rămînînd totodată la aceeași distanță, deoarece dimensiunile nu se schimbă deloc. Deși înclinată, această lume nu pare niciodată să părăsească într-adevăr planul frontal al picturii — proprietate ce o recomandă pentru stilurile legate în esența lor de suprafața picturală. Dar ea este prea limitată pentru a exprima un imbold spre infinitatea spațiului.

Și apoi, într-o pictură realizată izometric, totul se vede dintr-o singură latură. Acesta e un avantaj atunci cînd lumea reprezentată se conformează în sine unui asemenea paralelism, ca, de pildă, aranjamentul ordonat al interioarelor japoneze în care pictorii școlii Genji ne lasă să privim de deasupra. Dar este și un obstacol pentru artistul în a cărui lume obiectele ocupă un spațiu tridimensional pe diferite direcții și reclamă implicit puncte de privire diferite.

Figura 208, care reproduce contururile principale ale unui relief în argint executat în Germania prin anul 1000, arată o lume în care unitatea paralelismului izometric a fost abandonată. Figura în profil a evanghelistului Matei apare în planul frontal, dar este înconjurată de elemente de mobilier și arhitectură care își au propriile lor sisteme de prezentare perspectivală. Vedem turnuri frontale, acoperișuri cu înclinații diferite, un rezemător de picior, un scaun și un pupitru ce se înfruntă sub diferite unghiuri. Fiecare element este unificat spațial în sine — cele mai multe sînt organizate izometric —, dar unitatea întregului spațiu nu mai e respectată. Dacă totuși efectul nu este haotic, aceasta se datorează faptului că elementele contrastante sînt echilibrate subtil. Ne amintim aici de compozițiile cubiste; totuși cultivarea deliberată a conflictului, a contradicției, a stînjenirii reciproce, pe care o observăm în arta secolului al XX-lea, nu exista în perioada dinaintea Renașterii. Ceea ce vedem în exemple de felul figurii 208 este lupta ce se dezlănțuie atunci cînd un principiu mai simplu de unitate spațială a fost depășit, iar căutarea unuia nou la un nivel mai mare de complexitate nu s-a încheiat încă.

Figura 208

Este fascinant să observăm bîjbîiala după convergență în spațiu a pictorilor europeni din secolele al XIV-lea și al XV-lea. Marcînd o trecere de la perspectiva izometrică, convergența tavanului sau a podelei este reprezentată mai întîi prin aranjamente simetrice de muchii paralele ce se întîlnesc stîngaci de-a lungul unei verticale centrale (figura 209). Una din primele referiri la acest principiu o găsim în *Optica* lui Euclid; procedeul era cunoscut artiștilor Renașterii din picturile murale de la Pompei și este descris, de pildă, în tratatul lui Cennino Cennini despre tehnica picturii: „Și introduceți clădirile după acest sistem uniform: mulurile pe care le faceți la partea de sus a clădirii trebuie să se încline în jos de la marginea de lîngă acoperiș; mulura din mijlocul clădirii, cea de la jumătatea fațadei, trebuie să fie orizontală și uniformă; mulura de la baza clădirii, cea de jos, trebuie să se încline în sus, în sens contrar mulurii superioare, care se înclină în jos". Mai tîrziu acest sistem se diferențiază într-un sistem de muchii în evantai, care converg mai mult sau mai puțin precis spre un punct de fugă, după felul cum au fost construite — cu rigla sau intuitiv, cu mîna liberă. Schimbarea treptată de direcție a muchiilor unifică spațial planul podelei sau al plafonului. Totuși se recurge adesea la un punct de fugă separat pentru fiecare suprafață ortogonală, mai ales ca să se evite racursiul excesiv cerut de un focar comun.

Această căutare intuitivă a unității spațiale, sprijinită de sisteme constructive cu aplicare locală, și-a găsit codificarea geometrică finală în principiul perspectivei centrale, formulat pentru prima dată în istoria omenirii în Italia, de către artiști și arhitecți ca Alberti, Brunelleschi și Piero della Francesca.

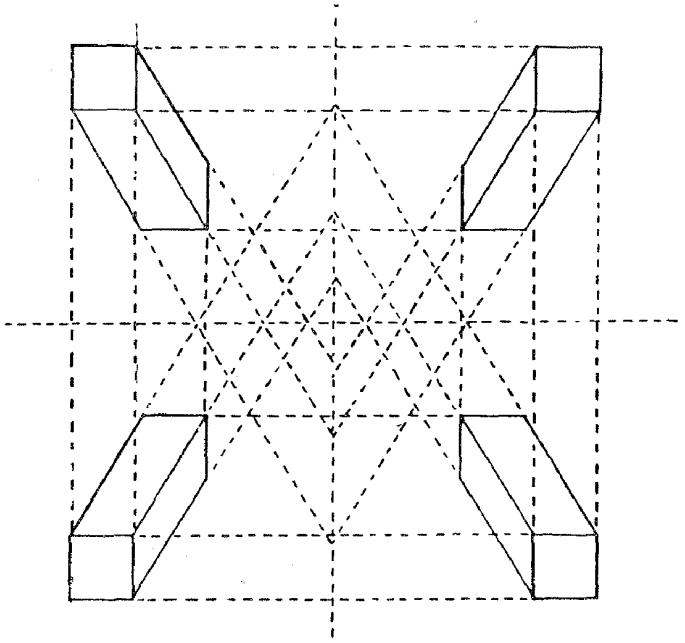


Figura 209

Cele două surse ale perspectivei centrale

Este semnificativ pentru caracteristicile vizuale ale perspectivei centrale că ea a fost descoperită într-un singur moment și într-un singur loc în întreaga istorie omenească. Procedee mai elementare de redare a spațiului pictural, ca metoda bidimensională „egipteană" sau perspectiva izometrică, au fost și sînt descoperite independent în întreaga lume la niveluri primitive de concepție vizuală. Perspectiva centrală este însă o deformație atît de brutală și de complicată a formei normale a obiectelor încît ea a apărut doar ca rezultat final al unor explorări îndelungi, răspunzînd unor cerințe culturale foarte specifice. Paradoxal, perspectiva centrală este totodată de departe modul cel mai realist de redare a spațiului optic, și în consecință n-ar trebui să fie un rafinament ezoteric rezervat celor puțini și aleși, ci metoda sugerată firesc tuturor de către experiența vizuală.

Această natură paradoxală a perspectivei centrale se manifestă prin cele două surse radical diferite din care s-a născut sub raport istoric. Pe de o parte ea este, așa cum am arătat, soluția finală a unei îndelungate lupte pentru o nouă integrare a spațiului pictural. În această privință, căutarea unui principiu de convergență este o problemă strict intrapicturală, impunîndu-se artistului prin simplitatea ei elegantă. Este vorba de o construcție geometrică, cu reguli complicate privind modul de reprezentare a corpurilor stereometrice avînd diferite forme și amplasări spațiale.

În principiu, acest joc matematic de unificare cu rigla a conținutului unui întreg tablou într-un tot organizat simplu și logic nu necesita studiul realității sau confirmarea din partea proprietăților vizuale ale lumii fizice din jur. De fapt, firește, o asemenea independență n-a existat. Perspectiva centrală a apărut ca un aspect al căutării unor descrieri obiectiv corecte ale naturii fizice — căutare născută în timpul Renașterii, dintr-un interes reînnoit pentru minunățiile lumii senzoriale, care a dus la marile călătorii de explorare, ca și la dezvoltarea cercetării experimentale și a normelor științifice de exactitate și adevăr. Această tendință a minții europene a generat dorința găsirii unei baze obiective pentru redarea obiectelor vizuale, a unei metode independente de subiectivitatea ochiului și mîinii omenești.

Strădania pentru o reproducere mecanic corectă și-a primit temeiul teoretic de la ideea piramidei vizuale adoptată de Alberti în tratatul său despre pictură din anul 1435. Relația optică dintre ochiul observatorului și obiectul privit poate fi reprezentată printr-un sistem de linii drepte pornind din fiecare punct de pe suprafața frontală a obiectului și întîlnindu-se în ochi. Rezultă un fel de piramidă sau con, al cărui vîrf se află în pupila ochiului. Dacă această piramidă din raze luminoase e intersectată de o placă de sticlă dispusă perpendicular pe linia de vedere, imaginea de pe sticlă va fi o proiecție a obiectului, astfel încît, trasînd pe placă contururile obiectului așa cum se văd din punctul de observație, privitorul poate realiza o copie exactă a imaginii respective.

Dacă procedeul se aplică unei ambianțe geometrice simple, de pildă interiorul unei biserici, imaginea rezultată se va conforma în linii mari regulilor perspectivei centrale. Ea se obține totuși fără ajutorul vreunei construcții geometrice, la fel cum aparatul fotografic, aplicînd o metodă similară aceluiași subiect, va da o imagine în care toate ortogonalele cornișelor, arcelor, pavimentului și plafonului converg cu precizie într-un punct de fugă situat probabil în altar. Această metodă de proiecție mecanică nu este defel limitată la corpurile geometrice. Ea redă contururile oricărui obiect și poate așadar fi utilizată, bunăoară, pentru a se obține o proiecție corectă în cazul racursiurilor complicate ale figurii omenești.

Figura 210 prezintă mecanismul folosit de Albrecht Dürer în tratatul său despre măsurători. Desenatorul, care privește printr-un orificiu de observație menit să asigure un punct de observație fix, trasează conturul modelului pe placa verticală. În această formă primitivă metoda n-a prea fost întrebuințată, dar ea s-a răspîndit ca aplicație a camerei obscure. Camera stenoscopică a fost inventată, se pare, de Leonardo da Vinci, fiind ulterior dotată cu o lentilă și cu un sistem de oglinzi prin care pictorul își putea vedea subiectul pe un fond de sticlă orizontal. Există dovezi temeinice că instrumentul a fost folosit de pictori ca Vermeer și, mai recent, de alții. Încununarea acestei evoluții tehnice a fost, firește, fotografia, care înregistrează imaginile fără nici un ajutor manual.

Figura 210

În forma sa mai primitivă, metoda de trasare a unor imagini fidele pe o suprafață transparentă ar fi fost, desigur, la îndemîna oricărei civilizații suficient de avansate. Dacă totuși n-avem nici o altă probă în acest sens decît, să spunem, contururile de mîini trasate în picturile aborigenilor australieni și ale altor artiști primitivi, motivul este neîndoios acela că nu există cerința unei asemenea precizii mecanice.

Descoperirea perspectivei centrale trăda o evoluție primejdioasă în gîndirea occidentală. Ea a marcat o preferință orientată științific pentru reproducerea mecanică și pentru construcții geometrice, în locul imaginației creatoare. William Ivins subliniază că nu printr-o simplă coincidență perspectiva centrală a fost descoperită la numai cîțiva ani după imprimarea primei xilogravuri în Europa. Xilogravura fundamenta pentru mintea europeană principiul aproape

în întregime nou al reproducerii mecanice. Face cinste artiștilor apuseni și publicului respectiv faptul că, în ciuda atracției exercitate de reproducerea mecanică, imaginația a supraviețuit ca rod al spiritului uman. Chiar și în epoca fotografiei, imaginația este cea care își subordonează mașina și nu invers. Totuși atracția fidelității mecanice a ispitit încă din Renaștere arta europeană, mai ales în producțiile de serie, mediocre, pentru consum larg. Vechiul concept al „iluziei" ca ideal artistic a devenit o amenințare la adresa gustului popular o dată cu începutul revoluției industriale.

Nu o proiecție fidelă

Deși regulile perspectivei centrale generează imagini foarte asemănătoare proiecțiilor mecanice furnizate de lentilele din ochi și din aparatele fotografice, există și deosebiri semnificative. Chiar și în cadrul acestui mod mai realist de reprezentare spațială precumpănește regula ca nici o trăsătură a imaginii vizuale să nu fie denaturată decît dacă acest lucru este cerut de reprezentarea adîncimii. În primele — și cele mai simple — aplicații ale perspectivei cu un singur punct de fugă, obiectele sînt plasate frontal ori de cîte ori e posibil. Doar ortogonalele se supun convergenței, întîlnindu-se într-un punct de fugă unic (figura 211). Celelalte două dimensiuni spațiale sînt menținute în planul frontal și rămîn nedeformate. La un nivel superior de diferențiere, perspectiva cu două puncte de fugă, definește obiectul cubic prin intersecția a două familii de muchii convergente (figura 212). Dar chiar și în acest sistem mai rafinat, toate verticalele rămîn paralele nediferențiate în raport cu cadrul imaginii. În fotografiile clădirilor înalte vedem cum muchiile verticale deviază de la paralelism în moduri ce se pot codi-

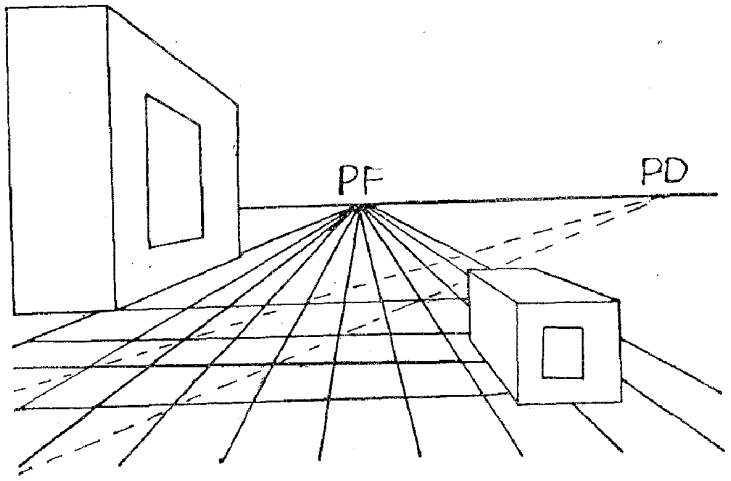


Figura 211

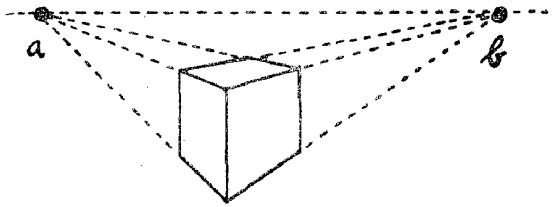


Figura 212

fica aproximativ prin introducerea unui al treilea punct de fugă către care converg toate.

Dar pînă și trei puncte de fugă sînt numai o simplificare geometrică a faptului că toate formele se micșorează în toate direcțiile pe măsură ce crește distanța pînă la ochi. Să luăm un mare dreptunghi frontal, de pildă fațada unei clădiri. Asemenea forme frontale sînt reprezentate în picturi fără denaturări; ni se arată un dreptunghi regulat. Totuși, întrucît toate zonele de pe această suprafață, pe măsură ce se îndepărtează de ochiul observatorului, ar trebui să devină mai mici, consecința ar trebui să fie, de pildă, exprimată în contururi convexe. Această convexitate se observă de fapt în fotografiile făcute cu un unghi suficient de larg. Ea nu este însă utilizată de desenator, pentru că o asemenea deformare nu se poate interpreta ca retragere în adîncime, fiind astfel văzută de ochi ca o denaturare a obiectului frontal.

Construcția geometrică realizată cu ajutorul perspectivei centrale se apropie de proiecția ce ar parveni ochiului situat într-un anumit punct de perspectivă. Așadar, pentru a vedea pictura „corect", privitorul ar trebui să ia o poziție corespunzătoare, stînd în fața punctului de fugă, cu ochii la nivelul orizontului. El ar trebui de asemenea să se afle la distanța relativă corespunzătoare, care în exemplul din figura 211 este egală cu distanța dintre PF și punctul PD. De fapt, dacă privitorul ia această poziție (lucru posibil cînd desenul este mărit suficient), el va găsi efectul de adîncime foarte convingător, iar forma obiectelor cel mai puțin denaturată. În practică, însă, ne plimbăm prin fața unui, să zicem, peisaj urban din Veneția pictat de Guardi sau de Canaletto, schimbînd după plac distanța de privire. Constanța formei ne ajută întrucîtva să compensăm deformarea laterală, iar construcția în perspectivă este unul dintre invarianții care rezistă modificării proporțiilor.

Insistența asupra unei poziții de privire „corecte" poate uneori stînjeni perceperea unui tablou. Dacă pictorul a plasat punctul de fugă în afara picturii, nici chiar un rigorist nu se va situa, probabil, într-o latură a tabloului, de unde să fixeze peretele. Dacă însă focarul perspectivei este înăuntrul cadrului, deși amplasat lateral (figura 217), rigoristul nostru ar putea fi ispitit să se așeze ortogonal față de focar. Dar făcînd aceasta el va rata totalmente imaginea, compusă pentru privitorul aflat în fața punctului ei central. Echilibrul va fi distrus; focarul perspectivei, menit să constituie un accent dinamic lateral, va prelua funcția centrului, iar efectul de adîncime va deveni foarte puternic, săpînd un crater în relieful spațial.

Spațiul piramidal

Noțiunea de constanță perceptuală i-a determinat pe mulți teoreticieni să presupună că, atunci cînd privim lumea fizică din jur, noi vedem obiectele în mărimile lor reale și la distanțele reale. Lucrurile nu stau neapărat astfel. Deși pe o scară de distanțe considerabilă observatorul poate, în condiții favorabile, să vadă corect mărimea și forma obiectelor, aceasta nu înseamnă că atunci cînd el compară efectiv obiectele apropiate cu cele îndepărtate, va percepe lucrurile egale fizic ca fiind egale. Această situație confuză are o anumită importanță în ceea ce ne privește.

Efectul de adîncime depinde, ne amintim, de relația dintre structura proiecției bidimensionale și structura disponibilă în a treia dimensiune. Dacă imaginea frontală este foarte simplă, ea influențează perceptul în sensul planității. Să presupunem că figurile 213 *a* și *b* reprezintă o scenă văzută din două puncte

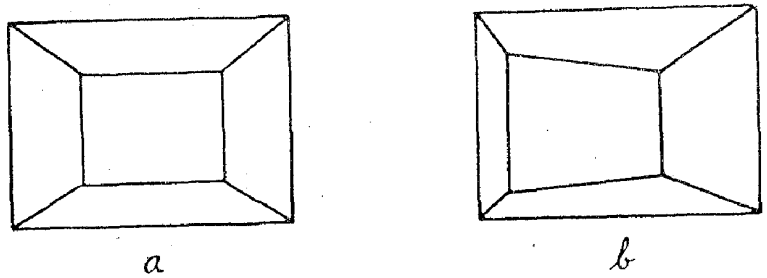


Figura 213

diferite ale teatrului. Scena va părea mai plată privitorului care vede imaginea *a* dintr-un punct central, deoarece proiecția ei este simetrică și tinde așadar să predomine, pe cînd imaginea văzută din stînga (*b*) este asimetrică în proiecție, dar poate fi readusă la simetrie într-o versiune tridimensională. Tot astfel, dacă privim interiorul unei biserici tradiționale de la intrare, vedem o configurație simetrică, care tinde să reducă efectul de adîncime.

S-a demonstrat experimental că atitudinea mintală a privitorului poate influența puternic mărimea efectului de adîncime perceput. Privitorului i se poate cere să se concentreze asupra situației „așa cum e în realitate", spre deosebire de felul cum arată, sau să „tragă" scena în planul frontal, ca și cum ar fi

o imagine plată. Atitudinea lui va sublinia anumite trăsături spațiale, diminuîndu-le pe altele. Unui student în arte, obișnuit cu desenul perspectival, îi va fi mai ușor să vadă proiectiv niște șiruri de clădiri decît unui profan; psihologul Robert Thouless a sesizat că studenți din India, mai puțin familiarizați cu reprezentarea în perspectivă, vedeau obiectele înclinate mai aproape de forma și mărimea lor „reală" decît studenții britanici.

Pe de altă parte, distanța și mărimea sînt strict corelate. Privind fix o pată neagră putem crea o imagine remanentă albă, care poate fi apoi proiectată pe diferite locuri din cameră. Observăm că dacă pata albă se vede pe o mobilă din apropiere ea ne pare mică, dar pe tavan, situat mai departe, ea ne pare mare (legea lui Emmert). Aceasta se întîmplă și dacă proiectăm imaginea remanentă pe zonele apropiate sau îndepărtate dintr-o pictură cu un efect de adîncime convingător. Conchidem de aici că mărimea și distanța se definesc reciproc. Cînd două forme sînt de mărime obiectiv egală, una din ele va apărea mai mare dacă este văzută ca fiind amplasată mai departe; iar două forme de mărime obiectiv inegală vor părea amplasate la distanțe corespunzător diferite dacă se văd ca fiind egale.

Liniile convergente nu se „îndreaptă" niciodată complet, astfel încît să ajungă paralele. Dacă privim prin „canionul" reprezentat de o stradă, vedem șiruri paralele de clădiri întinzîndu-se în adîncime, dar vedem și convergența lor. Clădirile apropiate ne apar mai mari decît cele situate mai departe pe gradientul distanței, dar totodată ne par de aceeași mărime. Sau să luăm o pictură din epoca Renașterii: figurile din planul prim sînt mai mari decît cele din fundal, dar noi le vedem pe toate la fel. Această contradicție nu se datorește diferenței dintre ceea ce vedem și ceea ce știm. Nu, este vorba de un adevărat paradox vizual: obiectele respective par deosebite și similare în același timp.

Situația e de neînțeles și paradoxală numai dacă folosim criteriile spațiului euclidian. Sîntem obișnuiți să ne închipuim lumea ca un cub infinit de mare al cărui spațiu este omogen, în sensul că obiectele și relațiile dintre ele nu se modifică o dată cu schimbarea amplasării. Să ne imaginăm însă că o față a cubului scade pînă la mărimea unui punct. Rezultatul va fi o piramidă infinit de mare. (Trebuie înțeles că nu mă refer la interiorul unei forme piramidale conținută în lumea „cubică" obișnuită a intelectului nostru, ci la o lume care e în sine piramidală). O asemenea lume ar fi noneuclidiană. Toate conceptele geometrice curente s-ar menține, aplicîndu-se însă unor fenomene uimitor de diferite. Paralelele venind dinspre acea față care s-a redus la un punct ar diverge în toate direcțiile, rămînînd însă totodată paralele. Obiecte de mărimi foarte diferite ar fi totuși egale dacă distanțele pînă la vîrf ar fi proporționale cu mărimea lor. Un obiect deplasîndu-se spre vîrf ar scădea fără să devină mai mic și și-ar încetini mișcarea păstrînd totuși o viteză constantă. Dacă obiectul și-ar schimba orientarea spațială el și-ar schimba și forma, rămînînd totuși de aceeași formă.

Toate aceste contradicții fantastice se rezolvă atunci cînd înțelegem că mărimea, forma și viteza se percep în raport cu cadrul spațial în care apar. În spațiul euclidian liniile de mărime egală sînt văzute ca fiind egale (figura 214 *a*); în spațiul piramidal componentele unui gradient de mărime sînt văzute ca fiind egale (*b*). Regulile ce guvernează acest spațiu anizotrop sînt mai puțin simple decît

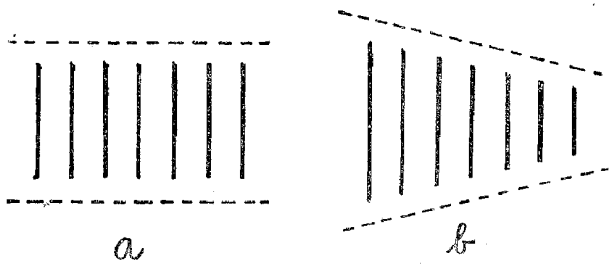


Figura 214

cele ale spațiului euclidian, fiind totuși suficient de simple și coerente pentru ca, de pildă, un ordinator să poată produce imaginea în perspectivă centrală a oricărui set de corpuri geometrice, văzut din orice punct de observație, impunînd datelor să se supună unui principiu relativ simplu de convergență.

Vederea umană întîlnește asemenea spații piramidale datorită faptului că în percepție proiecțiile convergente se „rectifică" numai parțial. Vedem adîncimea, dar vedem concomitent și convergența. Iar fenomenele perceptuale din această lume convergentă sînt prelucrate de sistemul nervos, în raport cu cadrul spațial, cum eficiența unui ordinator. James J. Gibson remarca pe bună dreptate: Scara și nu mărimea este ceea ce într-adevăr rămîne constant în percepție". Iar natura scării e determinată de cadrul spațial.

Există în spațiul perceptual ceea ce s-ar putea numi „oaze newtoniene". Într-un plan frontal spațiul este aproximativ euclidian, iar pînă la cîțiva pași de observator formele și mărimile se văd realmente ca neschimbate. Din aceste zone își capătă confirmarea raționamentul nostru vizual atunci cînd, la un nivel elementar de diferențiere spațială, concepe mărimea, forma și viteza ca fiind independente de amplasare. Dar și în lumea piramidală relațiile față de cadru sînt percepute atît de direct, încît îi e aproape imposibil observatorului naiv să „vadă în perspectivă"; căci a vedea în perspectivă înseamnă a percepe lumea neomogenă ca o lume omogenă deformată, în care efectul de adîncime apare ca fiind același soi de „strîmbătate" pe care îl observăm cînd un obiect torsionat se vede în planul frontal.

Poate că influența perceptuală a cadrului spațial asupra obiectelor vizuale este mai ușor înțeleasă dacă considerăm spațiul convergent al perspectivei cen-

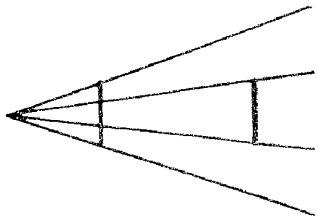


Figura 215

trale drept una din iluziile optice care, așa cum a arătat Edwin Rausch, sînt deformări cauzate de sisteme spațiale neomogene. Chiar și în plan este aproape imposibil să vedem cele două linii verticale din figura 215 ca avînd aceeași lungime. În această variantă a așa-numitei iluzii Ponzo, cele două linii par inegale deoarece noi rămînem în afara deformării create de sistemul spațial din desen, pe cînd în cazul unei folosiri reușite a perspectivei centrale noi pătrundem suficient în sistemul spațial pentru a vedea asemenea forme ca egale și inegale în același timp.

Pînă acum am descris dinamica perspectivei centrale unilateral, ca efect al cadrului spațial asupra obiectului vizual. Dar, desigur, cadrul nu este decît o constelație de asemenea obiecte, fiind de fapt vorba aici de interacțiunea obiectelor vizuale. Influența determinantă poate fi exercitată de un singur obiect. Constatăm acest lucru în mod foarte convingător atunci cînd o formă izolată își creează propria sa ambianță spațială. Dacă trapezul din figura 216 apare pe o suprafață goală, el poate fi perceput ca vedere aeriană a unui dreptunghi plan de pe sol. În acest caz forma dreptunghiului determină spațiul ambiant prin inducție spontană ca fiind limitat de un orizont; principiul simplității este confirmat de

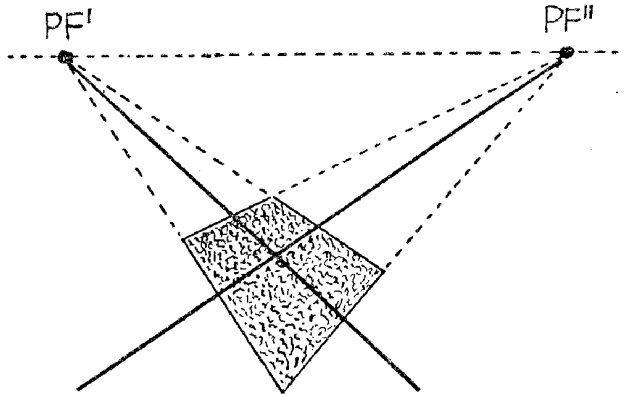


Figura 216

faptul că din infinitatea de ambianțe spațiale disponibile, o percepem automat pe aceea aflată în cea mai simplă relație cu figura. În principiu, am putea de asemenea vedea un trapezoid neregulat într-un sistem spațial definit prin puncte de fugă aflate în poziții diferite, sau un dreptunghi înclinat în sus, cu puncte de fugă situate deasupra orizontului etc. Aceste variante ar fi însă mai puțin simple.

Atunci cînd cadrele spațiale ale ambianței și obiectului se contrazic între ele, putem observa un conflict interesant. Există trei soluții posibile: 1) ambianța se impune, iar obiectul se supune, deformîndu-se; 2) obiectul se impune, iar contextul spațial se deformează; 3) nici unul din parteneri nu cedează, iar imaginea se separă în sisteme spațiale independente. În camera lui Ames (figura 203) ambianța tinde să precumpănească asupra mărimii figurilor. Vom examina cîteva cazuri mai complexe la sfîrșitul acestui capitol.

Printre efectele dinamice ale spațiului piramidal se numără și cel al comprimării. Întrucît denaturările formelor ce se retrag în adîncime sînt doar parțial compensate, toate obiectele par comprimate în cea de-a treia dimensiune. Această impresie este deosebit de puternică, deoarece comprimarea este percepută nu numai ca fapt împlinit, ci și ca proces ce se desfășoară treptat.

La periferie, așa cum ne arată figura 217, distanțele sînt mari, iar micșorarea se produce lent. Pe măsură ce ochiul se deplasează spre centru, liniile învecinate se apropie între ele tot mai rapid, pînă la atingerea unui grad de comprimare aproape intolerabil. Efectul este exploatat în acele perioade și de către acei artiști care preferă o mare încărcătură emoțională. În stilul baroc chiar și perspectivele arhitectonice sînt supuse acestui procedeu dramatic. În gravurile lui Piranesi fațadele lungi ale străzilor din Roma sînt „supte" spre focarul spațial într-un crescendo amețitor. Dintre artiștii moderni, Van Gogh prefera o convergență marcată; iar un exemplu din Henry Moore (figura 218) arată cum tema obiectiv statică a două șiruri de oameni care dorm într-un tunel de metro capătă prin con-

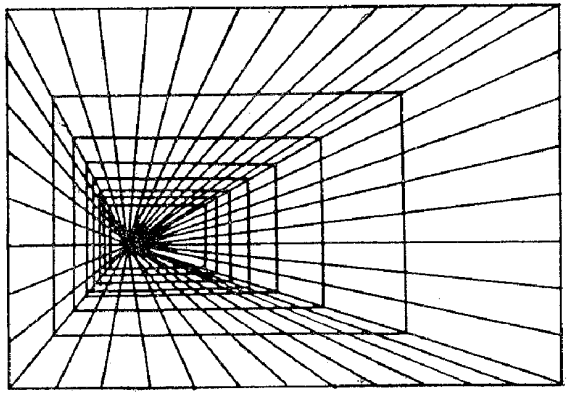


Figura 217

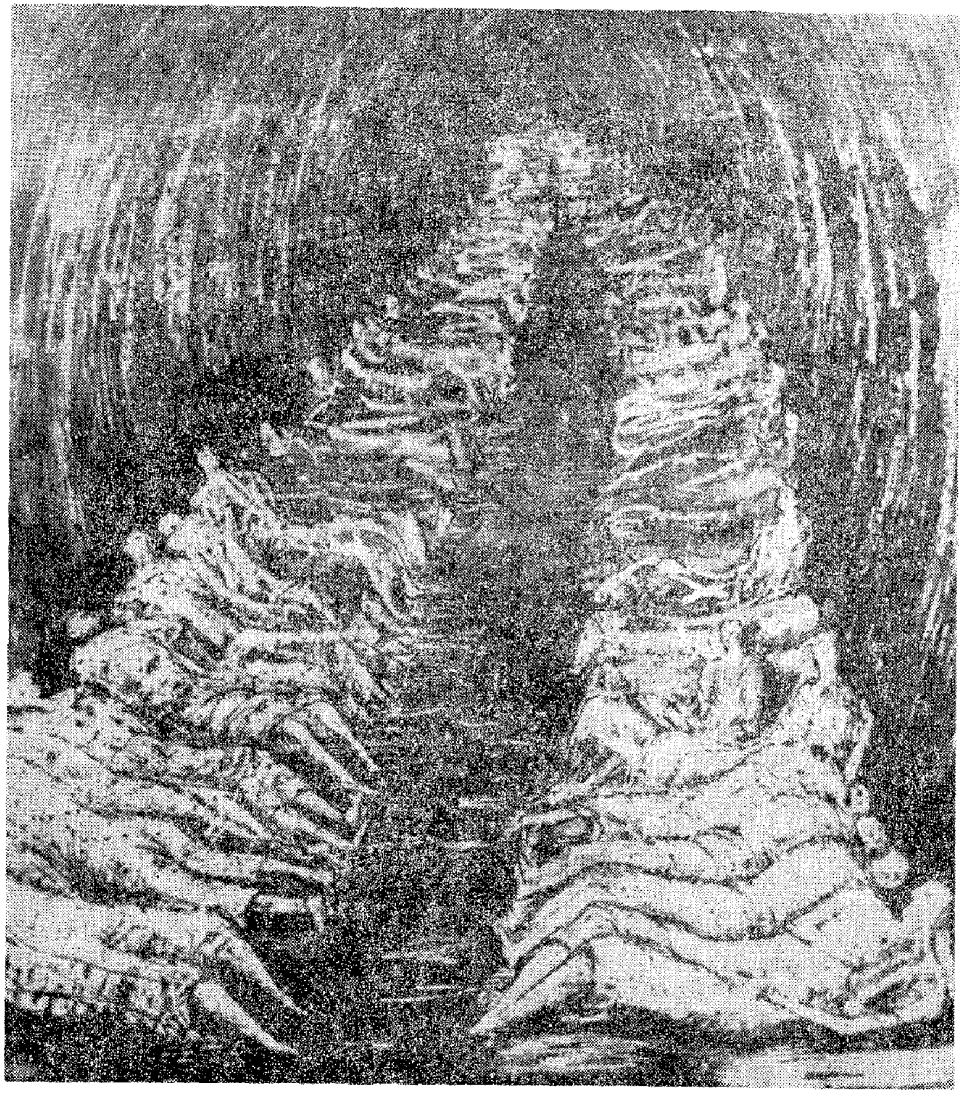


Figura 218
HENRY MOORE, Perspectivă dintr-un tunel de metro folosit ca adăpost, *acuarelă, 1941, Tate Gallery, Londra*

tracțiе perspectivală impactul dramatic cerut de reprezentarea unui adăpost antiaerian. Alți artiști evită efectul liniilor ce se retrag în adîncime. Cézanne le-a folosit rareori, și cînd acestea apar în opera sa, efectul lor este adesea redus prin modificări pe orizontală sau pe verticală. Dintre regizorii de film, Orson Welles

este binecunoscut pentru utilizarea dramatică a lentilelor cu distanță focală mică în primele sale filme. Lentilele nu modifică perspectiva, dar o lentilă cu curbură pronunțată acoperă un sector mai mare de spațiu de la distanță mică. Se produc astfel gradienți abrupți între planul prim și fundal, născîndu-se o tensiune barocă atunci cînd personajele scad și cresc rapid, îndepărtîndu-se sau apropiindu-se de aparat.

Simbolismul unei lumi focalizate

Metoda bidimensională primitivă de reprezentare spațială întîlnită în arta copiilor și în pictura egipteană face ca imaginea să stea în fața privitorului ca un fel de perete plat, etalîndu-și generos tot conținutul pentru ca acesta să-l exploreze, dar totodată excluzîndu-l pe privitor. Avem aici o lume închisă, autonomă. Perspectiva izometrică extinde spațiul pictural pe a treia dimensiune, dar și acest spațiu este autonom. Mișcarea lui laterală marcată se desfășoară pe un tărîm situat dincolo de planul frontal. În cazul perspectivei centrale relația față de privitor se schimbă. Principalele linii structurale constituie un sistem de raze pornind dintr-un focar aflat în spațiul picturii și negînd existența planului frontal atunci cînd țîșnesc înainte și îl străpung. Deși este nevoie de instrumente optice cu efecte puternice pentru a da privitorului iluzia că se află în această pîlnie spațială în expansiune, chiar și un tablou obișnuit pictat în perspectivă centrală stabilește o legătură relativ directă între evenimentele din spațiul picturii și spectator. În loc de a apărea perpendicular sau oblic în fața privitorului, pîlnia perspectivei centrale se deschide ca o corolă spre observator, apropiindu-se de el direct și, dacă se dorește aceasta, simetric, atunci cînd axa centrală a picturii coincide cu linia de vedere.

Această acceptare explicită a spectatorului este în același timp o bruscare violentă a lumii reprezentate în tablou. Deformările perspectivale nu sînt cauzate de forțe proprii acestei lumi reprezentate. Ele constituie expresia vizuală a faptului că lumea respectivă este percepută. Iar construcția bazată pe optica geometrică determină și prescrie punctul de perspectivă al spectatorului.

Pînă aici putem fi de acord cu interpretarea dată curent perspectivei centrale ca manifestare a individualismului renascentist. Imaginea prezintă o lume văzută din punctul de observație al unui privitor individual, ridicînd implicit concepția structurală a spațiului pe o nouă treaptă de diferențiere. Am observat totuși că în practică privitorul este relativ independent de punctul de perspectivă prescris. În limite considerabile el se poate mișca liber, lateral, spre înainte sau spre înapoi. Iar ceea ce vede reprezintă — într-o anumită contradicție cu cele afirmate mai sus — o lume care conține în sine și prin sine, adică total independent de privitor, o convergență spre un centru. Punctul de fugă nu este numai reflectarea poziției din care observatorul ideal privește pictura; el este, mai ales, vîrful lumii piramidale reprezentată în pictură. „Perspectiva folosește în privința dis-

tanțelor două piramide opuse", scria Leonardo da Vinci, „din care una își are vîrful în ochi și baza tocmai pe orizont, iar cealaltă își are baza spre ochi și vîrful pe orizont".

Simbolic, o asemenea lume dispusă în jurul unui centru convine concepțiilor ierarhice despre existența umană, dar nu s-ar prea potrivi cu filozofiile Zen și taoistă din Extremul Orient, exprimate în continuum-ul lipsit de centru al peisajelor chinezești și japoneze redate în perspectivă izometrică.

În Occident, lăsînd deoparte perspectiva, altarele medievale creează o ierarhie religioasă prin organizarea subiectului. Figura principală este mare, situată central și înconjurată de figuri secundare mai mici. În același scop se poate folosi perspectiva convergentă. În *Cina cea de taină* a lui Leonardo (figura 219), Iisus este amplasat în centrul compoziției, care totodată e și punctul de

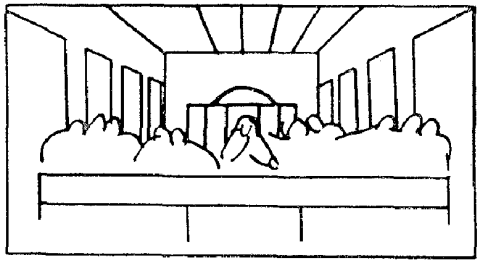


Figura 219

fugă. Masa și peretele din fund, orientate frontal, susțin stabilitatea maiestuoasă a figurii principale, în timp ce pereții laterali și plafonul vin spre exterior, ca într-un gest de revelație. Toate formele și muchiile încăperii emană, ca un fascicol de raze, din centru; și invers, întregul decor indică, la unison, spre centru. Efectul de profunzime este redus, iar solemnitatea scenei este sporită de simetria ansamblului compozițional.

Erwin Panofski citează spusele arhitectului Palladio, în sensul că punctul de fugă trebuie plasat în centru pentru a da picturii *maestà e grandezza*. Dacă se schimbă concepția stilistică, se schimbă și utilizarea perspectivei. Figura 217 ne prezintă schematic efectul unui focar excentric. Tensiunea este creată de depărtarea punctului de fugă față de cîmpul imaginii. Asimetria configurației generează un efect de profunzime mult mai puternic. În locul lumii reprezentată de Leonardo, în care legea întregului determină armonic totul pînă la cel mai mic amănunt, vedem acum un sistem spațial înclinat apărînd în cadrul frontal al imaginii. Sarcina picturală și filozofică este de a arăta o lume în care un centru vital, cu propriile lui cerințe, necesități și valori, contestă legea întregului și este, la rîndul său, contestat de ea.

Cum pot aceste moduri de existență contrastante să fie echilibrate într-un întreg organizat? Figura 217 ne arată cum sistemul perspectival însuși asigură în parte un asemenea echilibru, prin aceea că puternicul efect de compresiune din stînga se acordă cu o arie mai mică, pe cînd spațiul amplu din dreapta corespunde unei tensiuni mai reduse. Se sugerează astfel un fel de formulă în care produsul tensiune × arie rămîne constant pe întreaga imagine.

Se poate spune că tema unei compoziții bazate pe o asemenea configurație excentrică o constituie căutarea unei legi mai complexe care să ne permită să armonizăm moduri de existență contradictorii. Prețul unității și armoniei a crescut. În imaginea realității a pătruns conflictul dramatic. O asemenea concepție n-ar concorda nici cu filozofia taoistă și nici cu doctrinele bisericii medievale. Ea a convenit unei anumite perioade din istoria gîndirii apusene, în care omul a luat atitudine împotriva lui Dumnezeu și împotriva naturii, iar individul a început să-și afirme drepturile față de orice autoritate. Pasionantul dezacord pe care de regulă îl considerăm o temă principală a artei moderne e anunțat aici la o dată timpurie.

Celor două centre ale imaginii formale — centrul pînzei și punctul focal al perspectivei — conținutul picturii le poate adăuga un al treilea. În una din *Cinele de taină* create de Tintoretto (figura 220), pictată la vreo șase decenii după cea a lui Leonardo, focarul încăperii, determinat de liniile mesei, podelei și plafonului, se află în colțul din dreapta sus. Însă centrul schemei este figura lui Hristos (încercuită). Excentricitatea spațială ne spune că legea lumii obișnuite și-a pierdut vala-

Figura 220

bilitatea absolută. Ea este prezentată ca un mod de existență dintre multe altele la fel de posibile. Oblicitatea ei specifică este dezvăluită ochiului, iar acțiunea ce are loc în acest cadru își reclamă propriul ei centru și propriile ei criterii, sfidînd regulile întregului. Acțiunea individuală și autoritatea conducătoare au devenit parteneri antagonici cu drepturi egale. De fapt, aici figura lui Hristos ocupă centrul cadrului, dacă judecăm după planul orizontal, astfel încît, deviind de la cerințele lumii ambiante, individul tinde spre un statut propriu absolut — răsturnare ce reflectă spiritul unei epoci noi. Variații ale interacțiunii dintre cele trei centre pot fi studiate și în alte compoziții ale lui Tintoretto sau ale contemporanilor săi.

Centralitate și infinitate

Perspectiva centrală implică un paradox semnificativ. Pe de o parte ea ne prezintă o lume centralizată. Focarul acestei lumi este un punct real de pe pînză, pe care privitorul îl poate atinge cu degetul. Într-o proiecție completă a spațiului bidimensional acest centru se află în planul frontal. Pe măsură ce crește adîncimea, centrul se retrage în depărtare, iar într-un spațiu complet „îndreptat", cu 100% constanță, el s-ar afla la infinit.

Așadar într-o compoziție picturală statutul perceptual al focarului este ambiguu. Centru tangibil al cadrului spațial spre care desenatorul ține cu rigla este totodată punctul de fugă, care prin definiție se află la infinit, acolo unde se întîlnesc liniile paralele. Nici perspectiva bidimensională și nici cea izometrică nu și-au pus explicit problema limitelor spațiului. Ele dau a înțelege că spațiul continuă la infinit în concretețea lui tangibilă. O dată cu introducerea perspectivei centrale, artistul adaugă, pentru prima oară, un mesaj despre natura infinității. Cu greu putem socoti o coincidență faptul că aceasta s-a întîmplat în același secol în care Nicolas Cusanus și Giordano Bruno au pus această problemă filozofiei moderne.

Centralitatea și infinitatea sînt noțiuni contradictorii încă din antichitate. Lumea centralizată concepută de Aristotel implica un sistem finit de cochilii concentrice. Lumea infinită a atomiștilor Democrit și Epicur, pe de altă parte excludea posibilitatea unui centru; urmașul lor, Lucrețiu, a scris:

„Întîi și-ntîi, eu cred că-n toate părțile, / La dreaptă și la stînga, și deasupra / Și dedesubt, nu este nicăirea / Nici un hotar, precum am dovedit-o. / Precum o spune răspicat și lucrul / Și ne-o arată lămurit și limpede / Natura însăși a nemărginirii.". Ideea că nu numai Dumnezeu este infinit, așa cum susținuseră filosofii medievali, dar că și lumea este infinită, constituie un concept renascentist. Cusanus a încercat să împace centralitatea și infinitatea, definind divinitatea și lumea ca sfere infinite, ale căror margini și centre sînt pretutindeni și nicăieri. În perspectiva centrală relația precară dintre cele două concepții spațiale este deplin vizibilă. Artiștii tind să disimuleze conflictul, încercînd să evite precizarea punctului de fugă. Poziția acestuia rezultă din direcțiile convergente ale liniilor și formelor ortogonale, dar punctul lor real de întîlnire este de regulă neprecizat. Doar în picturile de plafon și în peisajele barocului găsim imaginea unei lumi sincer dezvăluite, care continuă la nesfîrșit.

În fine, trebuie observat că perspectiva centrală redă spațiul ca un flux orientat spre un anumit capăt. Astfel ea transformă simultaneitatea atemporală a spațiului nedeformat tradițional într-un episod ce se întîmplă în timp, adică într-o succesiune de evenimente direcționată. Lumea existenței este redefinită ca un proces al întîmplării. Și în acest mod perspectiva centrală prefigurează și inițiază o evoluție fundamentală în concepția apuseană despre natură și om.

Jocul cu regulile

Perspectiva centrală continuă să-l intereseze pe artist în trei privințe: Ea oferă o imagine izbitor de realistă a spațiului fizic, permite o schemă compozițională bogată și rafinată și, în sfîrșit, prin conceptul unei lumi convergente, își aduce propria ei expresie caracteristică.

Cît privește schema compozițională, e de ajuns să notăm că spațiul bidimensional al artei primitive înfățișa în esență un cadru de verticale și orizontale situate paralel cu planul frontal și generînd un minimum de tensiune (figura 221 *a*). Perspectiva izometrică suprapune acestor coordonate fundamentale unul sau două seturi de paralele orientate oblic față de coordonate. Apar astfel o mulțime de relații și unghiuri noi, iar oblicitatea generează adîncime (figura 221 *b*). Perspectiva centrală, în sfîrșit, acoperă verticalele și orizontalele frontale cu un sistem de raze convergente ce creează un centru focal, ca și o gamă completă de unghiuri (figura 221 *c*).

Efectul realist al perspectivei centrale era primordial pentru artiștii care au elaborat-o în veacul al XV-lea. Să observăm totuși că încă de la început unii artiști erau dispuși să se abată de la reguli, căci acestea duceau la denatu-

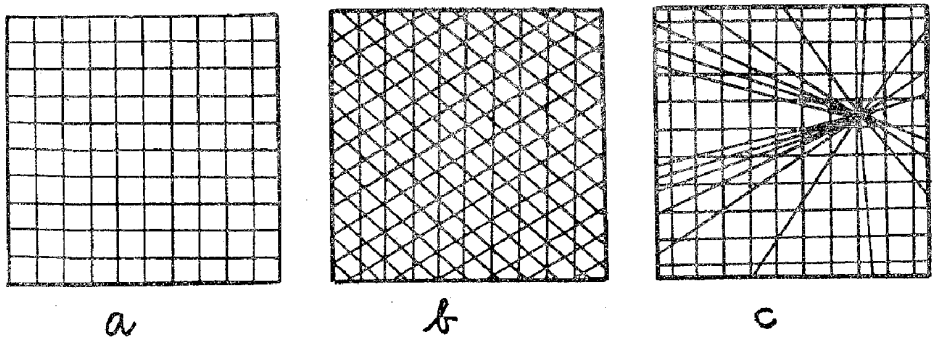


Figura 221

rări neplăcute și la forțarea nedorită a subiectului și a formei expresive dacă erau aplicate mecanic. Diversele părți ale unui decor arhitectural dintr-o pictură nu se conformează totdeauna aceluiași punct de fugă. În termeni mai tehnici, psihologul Zajac sugerează că convergența deasupra nivelului ochilor acționează mai puternic decît convergența de sub nivelul ochilor, și că, prin urmare, prima trebuie atenuată, iar a doua intensificată.

Modificări de acest fel sînt aplicate intuitiv cu scopul de a aduce imaginea în armonie cu expresia urmărită sau de a o face să pară mai firească. În secolul nostru, suprarealiștii au folosit cadrul spațial pentru a spori impresia de nefiresc. Giorgio de Chirico, în special, a făcut aceasta strecurînd contradicții de perspectivă în peisajele sale picturale. Figura 222 este luată dintr-o pictură a lui de Chirico,

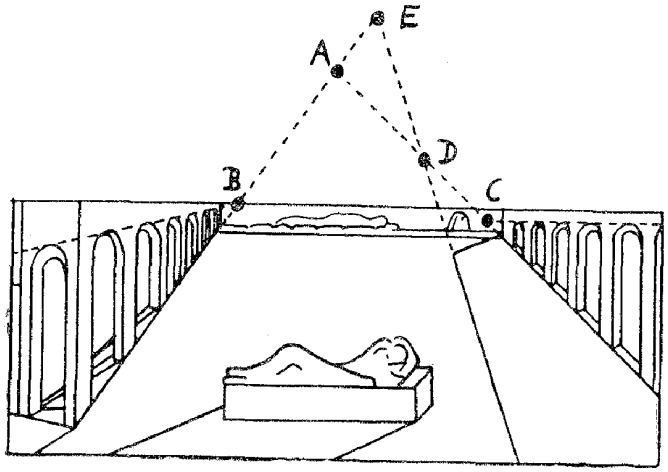


Figura 222

Încercarea infinitului. Calitatea misterioasă, de vis, a ceea ce pare la prima vedere o compoziție deplin realistă se obține în esență prin abatere de la regulile perspectivei. Decorul ca întreg este trasat în perspectivă focalizată, pe cînd statuia se află pe un cub izometric. Datorită acestui conflict între două sisteme spațiale incompatibile, statuia se înfățișează ca o apariție, proiectată pe sol mai curînd decît bazîndu-se material pe acesta. Totodată soclul statuii, cu structura sa mai simplă și mai frapantă, tinde să ne facă să vedem convergențele ca deformări, iar nu ca proiecții ale unor paralele ce se retrag în adîncime. Decorul cu greu rezistă unui asemenea atac, căci este plin de contradicții interne. Marginile pieței se întîlnesc cu mult deasupra orizontului, în A. Astfel ori lumea se sfîrșește brusc și universul vid începe dincolo de trenulețul și turnul ce se văd pe

fundal, ori, dacă acceptăm orizontul drept cadru de referință, piața, ale cărei margini ar trebui să se întîlnească acolo, apare enorm de lățită — un spațiu magic, creat acolo unde nu poate exista și, implicit, cu atît mai vid. În consecință, cele două colonade par să fie despărțite de un abis plan. Sau, dacă ochiul acceptă forma pieței, colonadele, care converg în puncte situate pe sau imediat sub limita superioară a picturii (B, C), se micșorează paradoxal. Privite separat de restul decorului, aceste colonade par deplin normale, cu excepția arcului frontal din extrema stîngă, care în chip ciudat își adaptează înălțimea la deschiderea fațadei ce se retrage. În fine, umbra colonadei din dreapta produce alte două puncte de fugă (A, D), incompatibile cu celelalte. Astfel mai multe inconsecvențe intrinseci generează o lume ce pare tangibilă, dar ireală și modifică formele în funcție de punctul spre care privim și de elementul pe care îl luăm ca bază pentru aprecierea restului.

Aceeași irealitate de vis caracterizează și o altă pictură a lui de Chirico, *Melancolia și misterul unei străzi* (figura 223). La prima vedere scena pare destul de solidă, și totuși simțim că fetița nepăsătoare care mînă cercul este primejduită de o lume gata să se despice după linii de sudură invizibile sau să se desfacă în bucăți incoerente. Și aici un corp aproximativ izometric, furgonul, face din convergențele clădirilor adevărate deformări. Mai mult, perspectivele celor două colonade se neagă reciproc. Dacă cea din stînga, care plasează orizontul undeva sus, este luată ca bază a organizării spațiale, cea din dreapta se înfundă în sol. În situația contrară, orizontul rămîne invizibil undeva sub centrul picturii, iar strada ascendentă, cu colonada însorită, este doar un miraj amăgitor ce o atrage pe fetiță spre prăbușirea în neant.

Pentru a-și face iluziile convingătoare, suprarealiștii de felul lui Chirico își plasau sistemele spațiale disparate într-un ansamblu „fără suduri", cu aparență veridică. Cubiștii utilizează un procedeu diferit pentru atingerea unui scop diferit. Ei au încercat să descrie lumea modernă ca o interacțiune precară între unități independente, fiecare coerentă și legică în sine, dar nelegată de coordonatele spațiale ale celor din jur. I-am menționat pe cubiști mai sus, în legătură cu fazele de tranziție între perspectiva centrală și cea izometrică (figura 208); conflictele și contradicțiile vizuale, ca și interferențele reciproce născute astfel, sînt deliberat căutate de artiști ca Braque și Picasso. Ceea ce ei doreau să prezinte nu era o acumulare haotică de obiecte, comparabilă cu un versant de munte presărat cu bolovani, căci aceasta ar fi fost un exemplu de dezordine într-un cadru spațial perfect coerent. Ei urmăreau o dezordine mult mai fundamentală, și anume incompatibilitatea inerentă spațiului total însuși. Fiecare dintre micile unități care alcătuiesc împreună o natură statică sau o figură cubistă se supune propriului ei cadru spațial. Adesea aceste unități sînt simple dreptunghiuri izometrice. Totuși corelația lor spațială este deliberat irațională. Ele nu sînt văzute ca părți ale unui întreg continuu, ci ca mici individualități autonome ce se intersectează orbește.

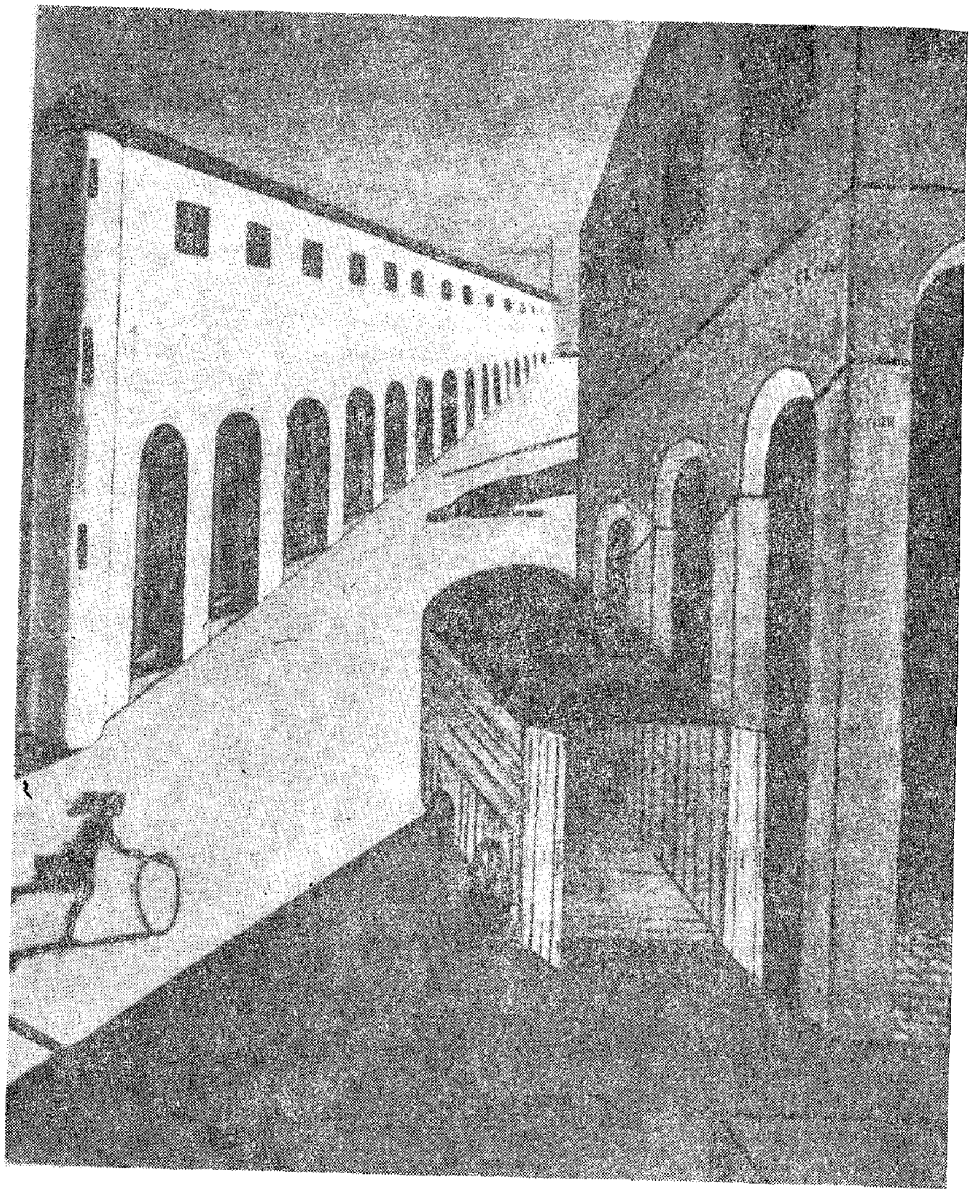


Figura 223

GIORGIO DE CHIRICO, Melancolia și misterul unei străzi, *1914, colecția Stanley R. Resor.*

Pentru a arăta că aceste suprapuneri nu se produc în spațiul coerent, cubiștii foloseau procedeul de a face ca unitățile să-și impună reciproc transparența sau să se piardă în fondul neutru al tabloului. Efectul psihologic devine evident dacă ne amintim că același mijloc este utilizat în cinematografie pentru a reda discontinuitatea spațiului. Dacă imaginea se mută dintr-o cameră în holul hotelului, camera dispare treptat în aspațialitate — adică, timp de o clipă spațiul pictural e înlocuit de suprafața fizică a ecranului, după care procesul contrar introduce spațiul nou al holului. Sau, într-o înlănțuire, ambele scene par un moment să se suprapună, indicînd astfel ochiului independența lor spațială. Dar pe cînd în filmele obișnuite ștergerea și înlănțuirea reprezintă doar salturi în cadrul unui spațiu omogen și ordonat, filmele experimentale și picturile cubiste le folosesc în scopul de a obține integrarea unor ordini discordante.

Fiind obligate la simultaneitate spațială, unitățile individuale nu se pot înlocui între ele ca scenele dintr-un film, ci trebuie să-și dezmintă reciproc consistența. Din punctul de vedere al fiecăruia dintre ele, celelalte sînt ireale. Numai o echilibrare delicată a nenumăratelor forțe ce se întîlnesc sub unghiuri nenumărate poate da o aparență de unitate. Acesta este probabil singurul tip de ordine disponibil omului modern în relațiile sale sociale și în utilizarea puterilor contradictorii ale intelectului său.

6

LUMINA

Dacă am fi dorit să începem cu cauzele inițiale ale percepției vizuale, o discuție despre lumină ar fi trebuit să preceadă orice altceva, căci fără lumină ochii nu pot observa nici forma, nici culorile, nici spațiul și nici mișcarea. Dar lumina este mai mult decît simpla cauză fizică a ceea ce vedem. Chiar psihologic ea rămîne una dintre cele mai fundamentale și mai puternice experiențe umane, o apariție pe bună dreptate adorată, celebrată și intens solicitată în cadrul unor ceremonii religioase. Pentru om, ca și pentru toate animalele diurne, ea este condiția celor mai multe activități. Ea reprezintă corespondentul vizual al celeilalte forțe însuflețitoare — căldura. Ea interpretează pentru ochi ciclul de viață al orelor și al anotimpurilor.

Și totuși, cum atenția omului se îndreaptă mai ales spre obiecte și acțiunile lor, datoria lui față de lumină nu este larg recunoscută. Avem de-a face vizual cu ființe omenești, cu clădiri sau cu copaci, și nu cu mijlocul prin care ne parvin imaginile lor. Ca atare, chiar și artiștii au arătat un interes mult mai mare pentru creațiile luminii decît pentru lumina însăși. În anumite condiții culturale, lumina pătrunde pe scena artelor ca agent activ, și numai propria noastră epocă a generat, se poate spune, experimente artistice care implică doar jocuri de lumină dematerializată.

Receptarea luminii

Fizicienii ne spun că noi existăm împrumutînd lumină. Lumina ce face să strălucească cerul este trimisă printr-un univers întunecat pînă la un Pămînt întunecat, de Soare, la o distanță de 150.000.000 kilometri. Descrierea făcută de fizicieni concordă foarte puțin cu percepția noastră. Pentru ochi, cerul este luminos prin propria sa putere, iar soarele nu e altceva decît cel mai strălucitor atribut al acestui cer, atașat lui și, poate, generat de el. Potrivit Cărții Facerii, lumina a fost creată în prima zi, pe cînd soarele, luna și stelele s-au adăugat doar într-a treia. În cadrul unor discuții purtate de Piaget cu copii, un băiat de șapte ani a spus că cerul este cel ce ne dă lumină. „Soarele nu este ca lumina. Lumina luminează totul, dar soarele luminează numai acolo unde e." Iar un alt copil a explicat: „Uneori, cînd soarele se trezește dimineața, el vede că vremea e proastă, și atunci se duce în locurile unde este bună".

Întrucît soarele ne apare doar ca un obiect strălucitor, lumina trebuie să ajungă pe cer din vreo altă sursă. S. R. Driver, comentînd asupra Facerii, afirmă: „Se pare astfel că, după concepția ebraică, lumina, deși strînsă și concentrată în corpurile cerești, nu se limitează la acestea; ziua se naște nu numai datorită soarelui, ci și pentru că substanța luminoasă iese din lăcașul ei și se răspîndește peste pămînt, iar noaptea se retrage, și întunericul iese la rîndul lui din lăcaș, totul petrecîndu-se într-un mod ascuns, misterios". Acest lucru este exprimat mai clar în întrebarea pe care Domnul i-o pune lui Iov: „Unde este drumul care duce la lăcașul luminii? Și întunericul unde își are locuința? Poți să le urmărești pînă la hotarul lor și să cunoști cărările locuinței lor?"

În loc de a fi un efect provocat de cîteva surse asupra tuturor celorlalte obiecte, „ziua" este aici ceva luminos care sosește de „dincolo" și se deplasează pe bolta cerească. În același fel, strălucirea obiectelor de pe pămînt este văzută în esență ca proprietate a acestora și nu ca rezultat al reflectării. Lăsînd deoparte condițiile speciale pe care le vom discuta mai jos, luminozitatea unei case, a unui copac sau a unei cărți de pe masă nu apare ochiului ca un dar venit dintr-o sursă îndepărtată. Cel mult, lumina zilei sau a unei lămpi va părea să provoace strălucirea lucrurilor, așa cum un chibrit aprinde grămada de lemne. Lucrurile sînt mai puțin strălucitoare decît soarele și cerul, dar nu diferite în principiu. Ele sînt surse de lumină mai slabe.

Rezultă că întunericul e văzut fie ca stingere a strălucirii intrinseci a obiectului, fie ca efect al unor obiecte întunecate, care le ascund pe cele strălucitoare. Nopatea nu este consecința negativă a retragerii luminii, ci venirea pozitivă a unei mantii întunecate ce înlocuiește sau acoperă ziua. Noaptea, după spusele copiilor, constă din nori negri care se deplasează foarte aproape unul de altul, astfel încît nimic alb nu poate străbate prin ei. Unii artiști, ca Rembrandt sau Goya, prezintă, cel puțin în anumite cazuri, lumea ca un loc întunecat intrinsec și iradiat pe alocuri de lumină. Întîmplător, aceasta concordă cu constatările fizicienilor. Dar părerea precumpănitoare pare a fi fost și a fi aceea că lumina, deși la origine apărută din întunericul primordial, este o calitate inerentă a cerului, a pămîntului și a obiectelor ce le populează, strălucirea acestora fiind periodic ascunsă sau stinsă de către întuneric.

A afirma că cele de mai sus sînt concepții greșite ale copiilor și primitivilor, eliminate de știința modernă, ar însemna să închidem ochii în fața experienței vizuale universale care se reflectă în operele de artă. Cunoașterea ne face să nu ne mai exprimăm în felul copiilor, al vechilor cronicari sau al băștinașilor polinezieni. Imaginea noastră despre lume, totuși, nu s-a schimbat deloc, ea fiind dictată de condiții perceptuale irezistibile, existente totdeauna și pretutindeni. Chiar și așa, ne-am obișnuit să recurgem la cunoștințe și nu la simțul nostru vizual în asemenea măsură încît este nevoie de intervenția naivilor și a artiștilor pentru a putea înțelege ceea ce vedem.

Strălucirea relativă

O altă discrepanță între datele fizice și cele perceptuale ni se dezvăluie atunci cînd încercăm să dăm răspuns întrebării: Cît de strălucitoare sînt lucrurile? S-a observat adesea că o batistă ne apare albă la miezul nopții, la fel ca la amiază, deși ea trimite, poate, mai puțină lumină spre ochi decît o bucată de cărbune sub soarele puternic al zilei. Și aici, la fel ca în cazul perceperii mărimii sau formei, nu putem explica faptele recurgînd la „constanța" strălucirii, mai ales nu în sensul simplu de a afirma că obiectele se văd „atît de strălucitoare pe cît sînt într-adevăr". Strălucirea pe care o vedem depinde, într-un mod complex, de distribuția luminii în ansamblul situației, de procesele optice și fiziologice din ochii și sistemul nervos al observatorului și de capacitatea fizică a obiectului de a absorbi și reflecta lumina pe care o primește.

Această capacitate fizică se numește intensitate luminoasă sau factor de reflexie. Ea este o proprietate constantă a oricărei suprafețe. În funcție de intensitatea iluminării, obiectele reflectă mai multă sau mai puțină lumină, dar intensitatea lor luminoasă, adică proporția din lumină pe care ele o reflectă, rămîne aceeași. O bucată de catifea neagră, care absoarbe mare parte din lumina primită, poate reflecta sub o iluminare intensă tot atîta lumină cît un petec slab luminat de mătase albă, care reflectă cea mai mare parte a energiei luminoase.

Perceptual, nu există o cale directă de a distinge între puterea de reflectare și puterea de iluminare, căci ochiul primește doar intensitatea luminoasă rezultantă, fără nici un fel de informație despre proporția în care cele două componente contribuie la aceasta. Dacă un disc întunecat, suspendat într-o cameră slab luminată, este atins de un fascicul luminos astfel încît discul să fie luminat, dar nu și mediul ambiant, discul va părea luminos sau viu colorat. Strălucirea sau luminozitatea vor părea proprietăți ale obiectului însuși. Observatorul nu poate distinge între strălucirea obiectului și cea a iluminării. De fapt, în asemenea condiții, el nu vede deloc o iluminare, deși știe, eventual, că sursa de lumină funcționează, putînd chiar să o vadă. Dacă, totuși, camera este luminată mai intens, discul va părea corespunzător mai întunecat. Cu alte cuvinte, strălucirea observată a obiectelor depinde de distribuția valorilor de strălucire în cîmpul vizual total.

Faptul că o batistă apare sau nu albă nu depinde de cantitatea absolută de lumină pe care batista o trimite spre ochi, ci de locul ei pe scara valorilor de strălucire oferită de totalitatea cadrului. Leon Battista Alberti spunea: „Fildeșul și argintul sînt albe, dar puse lîngă puful lebedei, ele pălesc. Din această pricină lucrurile par foarte strălucitoare în pictură atunci cînd avem o bună proporție de alb și negru, ca de la luminat la umbrit în obiectele înseși; astfel toate lucrurile se cunosc prin comparație".

Fenomenul lucirii ilustrează relativitatea valorilor de strălucire. Lucirea se află undeva între sursele de lumină strălucitoare (soarele, focul, lămpile) și luminozitatea redusă a obiectelor din jur. Un obiect lucitor este văzut ca o sursă ce emite propria sa energie luminoasă. Această impresie, totuși, s-ar putea să nu corespundă realității fizice. Percepția lucirii se poate datora și luminii reflectate. În acest caz obiectul trebuie să aibă o strălucire mult superioară celei ce corespunde locului său obișnuit pe scara determinată pentru restul cîmpului vizual. Strălucirea lui absolută poate fi foarte mică, așa cum ne arată vestitele tonuri de aur lucitoare ale lui Rembrandt, care lucesc prin praful adunat de trei veacuri. Pe o stradă neluminată o bucată de ziar lucește ca o lumină. Dacă lucirea n-ar fi un efect relativ, pictura realistă n-ar fi putut niciodată să reprezinte convingător cerul, lumînările aprinse, focul, ba chiar fulgerul, soarele și luna.

Putem stabili diferența dintre un loc întunecos și unul puternic luminat, chiar dacă nu recurgem la comparație directă. Dar, între anumite limite, noi transpunem nivelul de strălucire al unui întreg cadru astfel încît diferența nu este percepută. Ne putem obișnui atît de mult cu lumina slabă dintr-o cameră încît după un timp n-o mai remarcăm, exact cum se întîmplă în cazul unui miros persistent. Ne putem deasemenea „cufunda" într-o veche pictură sau într-un program de televiziune, astfel încît să rămînem surprinși constatînd ce întunecată este în realitate pînza sau imaginea de pe tubul fluorescent. Într-o anumită măsură asemenea transpuneri se datoresc mecanismelor adaptive din sistemul nervos. Pupila ochiului se dilată automat cînd strălucirea scade, permițînd astfel pătrunderea unei cantități mai mari de lumină. Organele perceptuale din retină își adaptează și ele sensibilitatea la intensitatea stimulului.

Strălucirea relativă a obiectelor este percepută cel mai bine atunci cînd întregul cadru primește o iluminare uniformă. În asemenea condiții, sistemul nervos poate trata nivelul iluminării ca o constantă, atribuind fiecărui obiect doar strălucirea pe care o prezintă pe scara totală de variații între cel mai întunecat și cel mai luminos obiect din imagine. Vom remarca totuși că mecanismul funcționează destul de bine chiar și atunci cînd lumina nu e omogenă, ci variază, bunăoară, de la strălucire intensă lîngă sursa luminoasă pînă la umbră întunecată. Comparînd un plic ce se află pe pervazul ferestrei cu unul amplasat în fundul camerei, nu trebuie să mă bazez pe cunoștințele mele anterioare sau pe calcule intelectuale pentru a-mi da seama că amîndouă sînt la fel de albe. Sesisez aceasta imediat și spontan, deoarece văd fiecare plic în raport cu gradientul de strălucire al întregii ambianțe.

Această realizare perceptuală corespunde direct celor observate în legătură cu perceperea mărimii în spațiul tridimensional. Strălucirea în condiții de ecleraj uniform poate fi comparată cu o situație spațială în care toate obiectele se află la distanțe egale de observator. Un gradient de strălucire, pe de altă parte, corespunde spațiului piramidal, în care mărimea oricărui obiect trebuie determinată în raport cu poziția lui în acel spațiu. Totuși, în cazul strălucirii, ca și al mărimii,

sistemul nervos își poate realiza calculele remarcabile numai dacă neuniformitatea percepută a ambianței totale este destul de simplă în sine și ușor de distins de natura obiectelor. Gradienții normali sînt suficient de simpli pentru a fi generați de un ordinator. Ordinatorul poate adăuga desenului unui cilindru acel crescendo și descrescendo al strălucirii care imită distribuția luminii și umbrei, creînd astfel rotunjimea tridimensională a cilindrului.

Dacă obiectele au o intensitate luminoasă identică din punct de vedere fizic, ca în exemplul cu plicurile albe, strălucirea lor este foarte ușor distinsă de cea a gradientului. Dar dacă am picta deliberat un gradient negru-spre-alb pe o fîșie lungă de hîrtie și l-am privi într-o ambianță străbătută de un gradient de lumină similar, gradientul pictat ar intensifica sau ar neutraliza gradientul eclerajului, în funcție de felul cum este așezat. Acest artificiu este folosit de scenografi pentru a reda iluzia iluminării sau pentru a contracara efectul luminii. Același procedeu acționează și în cadrul camuflajului artificial sau natural. „La nenumărate animale, aparținînd celor mai variate specii, omizi și pisici, scrumbii și șoareci, șopîrle și ciocîrlii, estomparea prin contrast formează baza colorației lor. Asemenea animale sînt colorate închis la partea superioară, deschis la partea inferioară, cu tonuri intermediare pe laturi. ... Privite la lumina difuză a zilei, aceste animale par lipsite de consistență". Dacă într-o cameră pereții cu ferestre sînt zugrăviți într-o nuanță mai deschisă decît cei pe care bate lumina, efectul unilateral al iluminării se compensează parțial, iar strălucirea camerei pare mai uniformă — ceea ce poate fi calmant sau supărător pentru observator, în funcție de faptul dacă el preferă să ignore sau să accepte lumea din afara ferestrelor.

O altă paralelă cu perceperea adîncimii se referă la gradul de constanță. Chiar și atunci cînd schema de iluminare este văzută clar, constanța nu elimină efectul iluminării. Putem afirma cu certitudine că cele două plicuri sînt albe, observînd totuși că ele par diferite. În pictura de Rembrandt reprodusă în figura 224, Putifar ne apare mai întunecat decît soția sa. Acest lucru este esențial pentru funcția luminii în compoziție. În acest scop însă este la fel de necesar să vedem efectul ca derivînd din ecleraj și nu dintr-o diferență de ten între soț și soție.

Iluminarea

Termenul de „iluminare" nu se înțelege de la sine. La început am putea crede că iluminarea se produce oriunde vedem ceva, căci dacă lumina nu cade pe un obiect, acesta rămîne invizibil. Așa raționează însă fizicianul. Psihologul și artistul pot vorbi de iluminare doar dacă și doar atunci cînd termenul servește la denumirea unui fenomen sesizat direct de către ochi. Există oare așa ceva, și în ce condiții se poate observa? Un cîmp luminat uniform nu pare în nici un fel să-și primească strălucirea din altă parte. Luminozitatea lui, așa cum spuneam mai sus, ne apare ca o calitate proprie a obiectelor în sine. La fel se întîmplă și în cazul unei încăperi luminate uniform. Pare chiar justificat să afirmăm că o scenă

Figura 224
REMBRANDT, Iosif și Putifar, *1655, Staatliche Museen, Berlin.*

privită dintr-o sală întunecoasă nu ne dă neapărat impresia că ar fi luminată. Dacă lumina se distribuie uniform, scena poate părea o lume foarte strălucitoare, o mare sursă luminoasă. Dar iluminarea este altceva.

Privesc butoiașul de lemn de pe etajeră. Suprafața lui cilindrică etalează o scară bogată de valori cromatice și de strălucire. Lîngă conturul stîng văd un brun închis, aproape negru. Pe măsură ce privirea mea alunecă pe suprafață, culoarea se deschide și văd un brun mai clar, pînă cînd acesta pălește tot mai mult, apropiindu-se de punctul culminant, în care albeața a înlocuit aproape complet brunul. Dincolo de acest punct, culoarea revine la brun.

Această descriere este însă corectă doar dacă examinăm suprafața centimetru cu centimetru sau, mai bine, dacă o explorez printr-un mic orificiu practicat într-o foaie de hîrtie. Dacă privesc butoiașul în mod mai liber, mai firesc, rezultatul este cu totul altul. Acum întregul obiect îmi apare uniform brun. Într-o latură el este acoperit cu un strat de întunecime, care se subțiază și dispare, în timp ce un strat tot mai pronunțat de strălucire începe să-l înlocuiască. Pe cea mai mare parte a suprafeței, butoiașul prezintă două valori de strălucire și de culoare, una ținînd de obiectul însuși, iar cealaltă, ca să spun așa, suprapusă peste el — un efect de transparență. Aceasta se întîmplă chiar dacă ochii primesc un singur stimul unitar de la fiecare punct al obiectului. Perceptual, unitatea se scindează în cele două straturi. Fenomenul acesta reclamă un nume. Stratul inferior îl vom numi strălucirea de obiect și culoarea de obiect a butoiașului. Stratul de deasupra este iluminarea.

Tot astfel cum în perspectiva centrală un sistem de convergență este impus unei ambianțe de forme, iluminarea *reprezintă suprapunerea perceptibilă a unui gradient de lumină peste strălucirea și coloritul obiectelor din această ambianță*. Suprapunerea observată pe suprafața lucrurilor luminate este, așa cum am spus, un efect de transparență. Această transparență se poate obține în pictură prin folosirea verniurilor și suprapunerilor reale. Pe la 1500, artiștii întrebuințau frecvent foi de hîrtie colorată în desenele lor, ca un fond de strălucire medie peste care adăugau părți luminate, aplicînd cerneală albă și umbre prin hașuri negre. Pictorii porneau adesea de la un grund monocromatic, care reda umbrele și care era apoi acoperit cu verniuri transparente de culoare locală. Această separare a iluminării de culoarea obiectelor reflecta distincția perceptuală observată de pictor atunci cînd privea lucrurile din lumea fizică; ea exprima de asemenea o atitudine practică, orientată spre obiecte și spre diferențierea între calitățile obiectelor și efectele trecătoare impuse acestora.

O atitudine complet diferită găsim la pictorii din secolul al XIX-lea, care reprezentau suma strălucirii locale, culorii locale, ca și a strălucirii și culorii eclerajului, printr-o singură nuanță a pastei. Această tehnică nu numai că confirma senzația pur vizuală ca realitate finală; ea afirma filozofic de asemenea că ființa lucrurilor nu este imuabilă. Detaliile întîmplătoare participă la esența lucrurilor tot atît de mult ca proprietățile lor permanente. Acest procedeu pictural

definea individul ca fiind în parte creația propriului său mediu, supus unor influențe ce nu pot fi lepădate ca niște văluri.

Ca și în alte cazuri de transparență, efectul de iluminare se datorește tendinței spre cea mai simplă structură. Dacă iluminarea e percepută ca suprapunere, obiectul iluminat își poate menține o strălucire și culoare constantă, pe cînd umbrele și luminile sînt atribuite unui gradient de lumină care are propria sa structură simplă. Trebuie observat aici că nu există un răspuns clar la întrebarea „Cum se determină valoarea de strălucire-culoare a unui obiect?“ Revenind la exemplul cu butoiașul de lemn, înțelegem că în realitate ochii receptează o gamă de nuanțe. Este vreuna din ele culoarea „adevărată“ a obiectului, eventual pentru că ar fi cea mai saturată și cea mai puțin contaminată cu gri? Delacroix postula existența unui asemenea ton adevărat *(le ton vrai de l'objet)*, observînd că el se află imediat lîngă „punctul luminos“ (punctul de maximă luminozitate). Dar poate că în percept nu există un asemenea ton, iar strălucirea și culoarea obiectului sînt de fapt valori medii, servind ca numitori comuni ai diferitelor nuanțe.

Lumina creează spațiu

Toți gradienții au puterea de a crea adîncime, iar gradienții de strălucire se numără printre cei mai eficace. Acest lucru este adevărat pentru decoruri spațiale, cum sînt interioarele și peisajele, dar și pentru obiectele individuale. Într-un experiment efectuat de Gehrcke și Lau, un con de lemn văruit, a cărui bază avea aproximativ 13 centimetri în diametru, a fost expus privirii la o distanță de 12 metri. Conul era plasat cu vîrful spre observator, a cărui linie de vedere coincide cu axa principală a conului. Cînd conul era luminat uniform din toate părțile, observatorul nu vedea un con, ci doar un disc alb plat. Conul devenea vizibil cînd lumina cădea dintr-o singură parte. Evident, o imagine tridimensională nu putea oferi nici un fel de simplificare structurală cît timp lumina era uniformă. Cînd însă s-a utilizat iluminarea laterală, aceasta a introdus un gradient de umbrire, rezultînd de aici un puternic efect tridimensional ce dezvăluia forma conului.

Se cunoaște bine intensificarea reliefului cu ajutorul iluminării laterale. Goethe spune despre soare că el primește o imagine imaculată a lumii „deoarece nu vede niciodată umbra“, iar fotograful amator obține doar imagini plate atunci cînd își montează blitz-ul pe aparat. Cînd luna este plină, munții și depresiunile ei apar ca simple pete, ieșind însă marcat în relief dacă lumina cade lateral, cînd este lună nouă.

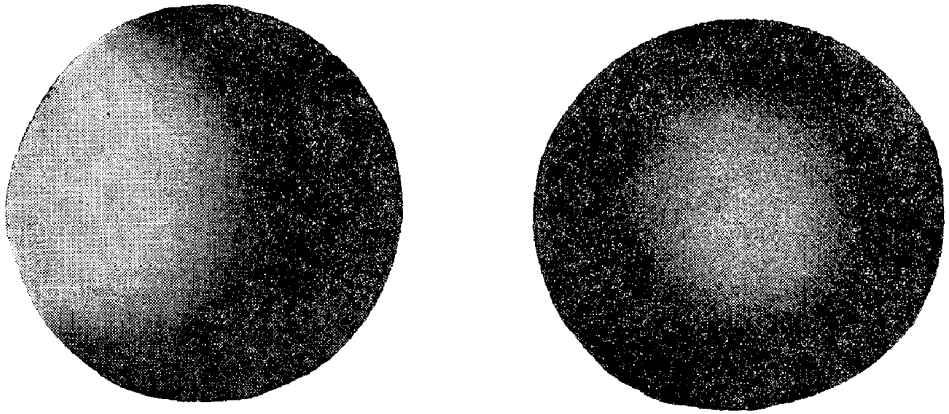
Foarte convingătoare este mărturia adusă de microscopul electronic cu dispozitiv de explorare prin baleiaj, care a introdus în experiența noastră vizuală lumea infinitului mic, prin puternice efecte de iluminare. Secțiunile plane furnizate de microscopul cu fascicol luminos sau de microscopul electronic prin transmisiune își au propria lor frumusețe și valoare informativă, dar cu greu le putem

accepta ca aparţinînd aceleiaşi lumi ca animalele şi plantele văzute cu ochiul liber. Sub microscopul cu dispozitiv de baleiaj, minusculele conuri şi bastonaşe din retină arată ca trunchiurile zbîrcite ale unei păduri pietrificate, iar globulele roşii din sîngele uman seamănă cu un cîmp dens acoperit cu ciuperci, sau cu o îngrămădeală de cauciucuri uzate. Dînd acestor obiecte mici volumul tangibil al lucrurilor cunoscute de noi, microscopul cu dispozitiv de baleiaj a extins tărîmul experienţei vizuale pînă la limita dintre lumea organică şi cea anorganică.

Suprafeţele curbe se obţin prin accelerarea gradienţilor de strălucire, ceea ce corespunde faptului că curbura unui obiect este aproape plată acolo unde linia de vedere o întîlneşte sub un unghi drept, dar creşte din ce în ce mai rapid de la centru către margine (figura 225). Prin variaţia gradientului putem modifica forma curburii percepute. Un gradient cu variaţie constantă produce efectul unui plan înclinat, reflectînd faptul fizic că unghiul de înclinaţie este constant pe întreaga suprafaţă.

În figura 225, gradientul din *a* tinde să creeze un volum perceptual mai izbitor decît cel din *b*, deoarece în *b* umbrirea este la fel de simetrică ca şi forma sferică însăşi. Nu se realizează un mare cîştig structural perceptînd o asemenea configuraţie simetrică ca tridimensională. Iar obiectul, în acest caz, nu creează o impresie puternică de iluminare dintr-o sursă exterioară. În 225 *a*, pe de altă parte, gradientul introduce o asimetrie, care se poate detaşa de obiect dacă imaginea este văzută ca o sferă pe care lumina cade oblic.

Cînd privim un obiect izolat, nu este totdeauna clar dacă eventualele diferenţe de strălucire se datoresc iluminării sau deosebirilor fizice reale dintre nuanţele de alb, negru şi gri. Acest lucru a fost elegant demonstrat de Ernst Mach cu



A B

Figura 225

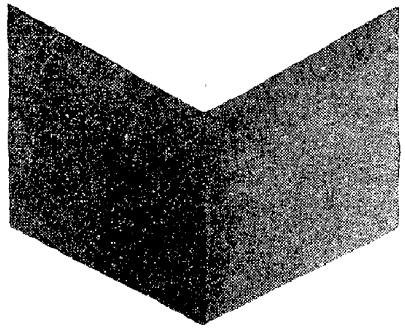


Figura 226

mult timp în urmă. Uitîndu-ne la figura 226, vedem probabil o aripă deschisă şi una întunecată, indiferent, de faptul că percepem imaginea ca o planş sau îndoită, ori muchia centrală ca fiind în faţă sau în spate. Dacă luăm o bucată de carton alb îndoit şi o aşezăm pe masă cu muchia centrală spre observator şi cu lumina căzînd din dreapta, perceptul va corespunde realităţii fizice: vedem un carton alb, umbrit pe o latură datorită faptului că sursa luminoasă este în partea cealaltă. Acţionează aici constanţa strălucirii. Dacă totuşi închidem un ochi şi obligăm obiectul să ne apară ca un fel de carte deschisă, cu muchia centrală formînd un fel de şanţ, situaţia se schimbă radical. Acum aripa stîngă apare întunecată, cu atît mai întunecată cu cît lumina ar trebui să cadă pe ea direct, iar aripa dreaptă este albă, cu atît mai strălucitoare cu cît ar trebui să se afle în umbră. Aşadar efectele de iluminare sînt puternic influenţate de distribuţia luminii percepută în ansamblul ambianţei spaţiale.

Atît în ambianţele complete, cît şi în obiectele individuale, gradienţii constanţi de strălucire, ca şi gradienţii constanţi de mărime, favorizează o creştere sau descreştere constantă în adîncime. Salturile de strălucire determină salturi de distanţă. Aşa-numitele *repoussoir*-e, obiecte mari plasate în fundal cu scopul de a face ca fundalul să pară mai îndepărtat, sînt intensificate în pictură, fotografie şi film, dar şi pe scenă, dacă există o pronunţată diferenţă de strălucire între primul plan şi fundal.

Întrucît strălucirea iluminării înseamnă că o suprafaţă dată este întoarsă spre sursa luminoasă, pe cînd întunecimea înseamnă că ea este întoarsă în partea opusă, distribuţia valorilor de strălucire ajută la definirea orientării spaţiale a obiectelor. Totodată ea ne arată relaţiile ce se stabilesc între diversele părţi ale unui obiect complex. Zonele de orientare spaţială similare sînt corelate vizual printr-o strălucire similară. Cu cît se apropie mai mult de poziţia în care lumina cade perpendicular, cu atît mai strălucitoare le vedem. Ştim că unităţile cu valori de strălucire similare se grupează laolaltă în percepţie. Astfel o grupare după ase-

mănarea de strălucire produce indirect o grupare după asemănarea de orientare în spațiu. Suprafețele paralele sînt asociate de ochiul nostru, oriunde ar apărea ele în relieful obiectului, iar această rețea de relații constituie un mijloc eficace de creare a ordinii și unității spațiale. Pe cînd o muscă ce se plimbă pe obiect n-ar înregistra decît o succesiune neregulată, derutantă de creste și văi, ochiul nostru organizează întregul, corelînd toate zonele cu orientare spațială similară.

O distribuție judicioasă a luminii oferă unitate și ordine nu numai formei obiectelor individuale, dar și celei a unui întreg ansamblu. Totalitatea obiectelor ce apar într-o pictură sau pe scenă pot fi tratate ca reprezentînd un obiect mare, eventual mai multe, toate elementele mai mici fiind subsumate acestora. Puternicul ecleraj lateral folosit de pictori (bunăoară, de Caravaggio) simplifică și coordonează organizarea spațială a tabloului. Roger de Piles, un scriitor francez din secolul al XVII-lea, spunea că dacă obiectele sînt astfel dispuse încît toate luminile să se afle laolaltă, într-o parte, iar umbrele în cealaltă, această grupare de lumini și umbre nu va lăsa privirea să rătăcească. „Tițian numea aceasta *ciorchinele de struguri*, căci strugurii dacă sînt separați, își au fiecare lumina și umbra lui, și astfel, împărțind privirea în multe raze, ar pricinui încurcătură; dar cînd sînt strînși într-un ciorchine și devin astfel o singură masă de lumină și alta de umbră, ochiul îi cuprinde ca pe un singur obiect".

Analogia strînsă dintre strălucire și orientarea în spațiu este tulburată de umbrele purtate, care pot întuneca o zonă ce altfel ar fi luminoasă, ca și de reflexele ce luminează părțile întunecate. Și diferențele de strălucire locală influențează schema eclerajului. În sculptură, petele de praf pe marmură sau neregularitățile de strălucire din granulația lemnului adesea denaturează forma, putînd fi interpretate greșit ca efecte de umbrire.

Întîlnim iarăși problema apărută din incapacitatea ochiului de a distinge direct între puterea de reflexie și intensitatea iluminării. Roger de Piles scria într-un comentariu despre clarobscur: „*Claro* înseamnă nu numai tot ce este expus unei lumini directe, dar și toate acele culori ce sînt luminoase prin natura lor; iar *obscuro*, nu numai toate umbrele cauzate direct de incidența sau lipsa luminii, dar și toate culorile care sînt natural brune, astfel că, chiar și atunci cînd le expunem luminii, mențin o anumită obscuritate și pot să se asocieze cu umbrele altor obiecte." Pentru a evita confuzia dintre strălucirea datorată iluminării și strălucirea datorată culorii obiectului însuși, distribuția spațială a luminii în cadrul ansamblului trebuie să poată fi înțeleasă de ochiul privitorului. Acest lucru se realizează foarte ușor dacă nu avem decît o singură sursă luminoasă. Adesea însă, în fotografie sau pe scenă folosim combinații de mai multe surse luminoase, pentru a evita umbrele prea întunecate.

Aceste umbre întunecate, în treacăt fie spus, denaturează forma nu numai prin aceea că ascund porțiuni relevante din obiect, ci și întrerupînd continuitatea curburii cu linii de delimitare pronunțate între zonele luminoase și cele umbrite. În anii din urmă muzeele și galeriile de artă au început să „asasineze" sculpturile, iluminîndu-le cu ajutorul unor proiectoare cu lumină concentrată, pentru a crea efecte dramatice. S-a demonstrat experimental că umbrele proprii își mențin caracterul de peliculă transparentă numai dacă limitele lor sînt gradienți estompați. Hering notează: „O umbră mică aruncată pe suprafața foii de scris pare o pată întîmplătoare de gri neclar suprapusă hîrtiei albe. În condiții normale hîrtia albă se vede *prin* umbră. Nimic nu sugerează că aceasta face în vreun fel parte din culoarea reală a hîrtiei. Dacă însă desenăm o linie neagră groasă în jurul umbrei, coincizînd exact cu conturul acesteia, putem observa că se petrece o schimbare frapantă. Umbra încetează de a mai apărea ca umbră și devine o pată gri închis pe suprafața hîrtiei, nemaifiind acum o pată întîmplătoare suprapusă hîrtiei ci o parte reală din culoarea acesteia". Proiectorul cu lumină concentrată creează aceleași contururi nete ca și liniile negre ale lui Hering, „tăind" astfel fără milă continuitatea suprafeței sculpturale și producînd o combinație fără sens de forme albe și negre. Lumina zilei, pe de altă parte, face sculpturile atît de plăcut vizibile deoarece caracterul ei difuz se adaugă incidenței directe a razelor solare, generînd gradienți atenuați.

Pentru evitarea asprimilor în eclerajul galeriilor de artă, al studiourilor de film sau al scenei, mai multe surse de lumină trebuie combinate într-un tot organizat. Mai multe surse pot asigura o iluminare uniformă, sau fiecare din ele poate crea un gradient de strălucire net autonom. Rezultatul general poate fi unul de ordine vizuală. Dar sursele luminoase se pot de asemenea stînjeni reciproc, intensificîndu-și sau contracarîndu-și parțial efectul. Aceasta face ca forma obiectelor, cît și relațiile dintre ele în spațiu, să-și piardă înțelesul. Pentru a obține „cooperarea" mai multor surse de lumină, fotograful se străduiește să le organizeze ierarhic, dîndu-i uneia rolul de frunte, iar celorlalte roluri mai slabe, de susținere.

Umbrele

Umbrele pot fi proprii sau purtate. Umbrele proprii se află pe obiectele ale căror formă, orientare spațială și distanță de la sursa luminoasă le generează. Umbrele purtate sînt proiectate de un obiect asupra altuia sau de o parte dintr-un obiect asupra alteia. Sub raport fizic, ambele feluri de umbră au aceeași natură; ele apar în zonele unde lumina e slabă. Perceptual însă, ele se diferențiază. Umbra proprie este parte integrantă din obiect, în asemenea măsură încît practic ea nici nu e observată în general, servind doar la definirea volumelor. Umbra purtată, pe de altă parte, este un element impus de un obiect asupra altuia, o intervenție asupra integrității obiectului care o primește.

Prin umbra purtată o casă traversează strada, atingînd clădirea de vizavi, iar un munte poate întuneca satele din vale cu imaginea propriei sale forme. Astfel umbrele purtate dau obiectelor puterea stranie de a emite întunecime. Acest simbolism devine însă activ în artă doar atunci cînd situația perceptuală

Figura 227

poate fi înțeleasă de ochi. Ochiul trebuie să sesizeze două lucruri. Mai întîi, umbra nu aparține obiectelor pe care este văzută; în al doilea rînd, ea aparține altui obiect, pe care nu-l acoperă. Deseori situația este înțeleasă mintal, dar nu și vizual. Figura 227 prezintă contururile celor două figuri principale din *Rondul de noapte* al lui Rembrandt. Pe uniforma locotenentului vedem umbra unei mîini. Putem înțelege că această umbră este proiectată de mîna căpitanului, dar pentru ochi relația nu e evidentă. Umbra mîinii n-are o legătură semnificativă cu obiectul pe care o vedem. Ea poate părea o apariție inexplicabilă, căci nu dobîndește înțeles decît în relație cu mîna căpitanului. Această mînă se află la o anumită distanță; ea nu este în legătură directă cu umbra și, din cauza racursiului, forma ei este diferită. Numai dacă: 1) privitorul sesizează clar, pe baza tabloului ca ansamblu, direcția din care cade lumina și 2) proiecția mîinii evocă forma ei tridimensională obiectivă, mîna și umbra ei pot fi corelate de către ochi. Desigur, figura 227 îl nedreptățește pe Rembrandt, izolînd cele două figuri și prezentînd o singură umbră în afara ansamblului impresionant de lumini și umbre din care face parte. Totuși asemenea efecte de umbrire solicită la maximum capacitatea noastră de înțelegere vizuală.

Umbrele purtate trebuie folosite cu prudență. În cazurile cele mai simple ele sînt legate direct de obiectul ce le generează. Umbra unui om întîlnește picioarele acestuia pe sol, iar cînd terenul e neted și razele soarelui cad sub un unghi de circa 45°, umbra ne redă o imagine nedeformată a „stăpînului" ei. Această copiere a unui lucru animat sau inanimat de către ceva legat de el, care îi imită mișcările și care e totodată curios de transparent și imaterial a suscitat dintotdeauna interes. Chiar și în condiții de percepție optime, umbrele nu sînt înțelese

spontan ca efecte ale iluminării. Se afirmă că membrii anumitor triburi din Africa Occidentală evită să traverseze la amiază o pajiște sau o piață, deoarece se tem „să nu-și piardă umbra", adică să nu se vadă fără ea. Faptul că ei știu că la amiază umbrele sînt scurte nu implică înțelegerea situației fizice. Întrebați de ce nu se tem și atunci cînd înserarea face umbrele invizibile, ei pot răspunde că pe întuneric nu există această primejdie, întrucît „noaptea toate umbrele se odihnesc în umbra marelui zeu și cîștigă puteri noi". După „reîmprospătarea" nocturnă, ele apar mari și puternice dimineața — așadar lumina zilei mănîncă umbra, nu o generează.

Gîndirea umană, atît cea perceptuală cît și cea intelectuală, caută cauzele fenomenelor cît mai aproape cu putință de locul efectelor acestora. În întreaga lume umbra este considerată ca o prelungire a obiectului ce o proiectează. Și aici constatăm că întunericul nu apare ca absență a luminii, ci ca o entitate pozitivă în sine. Al doilea eu, neclar, al persoanei este identic sau corelat cu sufletul sau cu energia vitală. A călca pe umbra unei persoane este o jignire gravă, iar un om poate fi „ucis" prin străpungerea umbrei sale cu un cuțit. La înmormîntări se are grijă ca umbra unei persoane vii să nu fie cumva prinsă sub capacul sicriului și astfel înmormîntată cu mortul.

Asemenea credințe nu trebuie respinse ca susperstiții, ci acceptate ca indicînd ceva perceput spontan de ochiul omenesc. Apariția sinistră a eului mai întunecat, fantomatic, în filme, pe scenă sau în pictura suprarealistă continuă să-și exercite influența vizuală chiar și asupra celor care au studiat optica la școală, iar Carl Gustav Jung folosește termenul de „umbră" pentru „partea inferioară și mai puțin merituoasă a cuiva".

Cît despre proprietățile obiective ale umbrelor purtate notăm că, la fel ca și cele proprii, aceste umbre definesc spații. O umbră proiectată pe o suprafață o definește ca plană și orizontală sau, poate, ca înclinată și deformată; așadar indirect ea creează spațiu în jurul obiectului ce o proiectează. Ea acționează ca un obiect suplimentar, creînd un fond prin aceea că apare pe el. În figura 228 dreptunghiul *a* se află în planul frontal și nu creează un spațiu articulat în jurul său. În *b* observăm o detașare mai clară de fond, în parte datorită contrastului creat de bara neagră și în parte din cauză că oblicitatea laturii mici

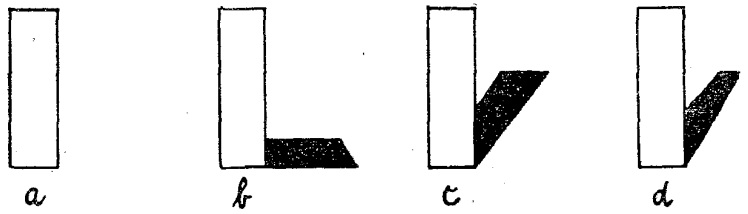


Figura 228

a acesteia sugerează adîncime. Dar în ansamblu *b* are mult mai puţină tridimensionalitate decît *c* sau *d*, deoarece imaginea ortogonală formată de bară şi de umbra ei este simplă şi stabilă, neputînd fi prea mult simplificată prin introducerea adîncimii. În *c* versiunea tridimensională elimină un unghi oblic şi permite ca bara neagră să fie văzută ca un dreptunghi complet. În *d* umbra e convergentă — o deformare suplimentară, care face impresia de adîncime şi mai convingătoare. Cu alte cuvinte, corpul şi umbra sa acţionează ca un singur obiect, căruia i se aplică regulile aspectului spaţial al obiectelor. Figura 229 ne arată cît de eficace creează umbrele spaţiu, definind diferenţa dintre verticală şi orizontală şi contribuind la gradienţii de mărime ai perspectivei convergente.

Cîteva cuvinte despre convergenţa umbrelor. Soarele fiind atît de departe încît pe spaţii mici razele lui sînt practic paralele, lumina solară ne dă o proiecţie izometrică a umbrei — adică, liniile care sînt paralele în obiect sînt deasemenea paralele în umbră. Dar ca oricare lucru perceput, şi umbra se supune deformării perspectivale, fiind aşadar convergentă de la baza de contact cu obiectul, dacă se află în spatele acestuia, şi divergentă dacă se află în faţa lui. Pe de altă parte, o sursă luminoasă apropiată, bunăoară o lampă sau un foc, generează o familie piramidală de raze, şi, în consecinţă, umbre de formă fizică divergentă. Această divergenţă obiectivă este sau sporită sau compensată de perspectivă, în funcţie de poziţia umbrei faţă de observator.

Figura 230 ne arată că iluminarea adaugă efectele altui sistem piramidal celor rezultînd din convergenţa formei. Aşa cum forma cubului este denaturată, deoarece muchiile fizic paralele se întîlnesc într-un punct de fugă, tot astfel forma umbrei proiectate de cub este denaturată prin convergenţă spre un alt punct focal, creat prin amplasarea sursei luminoase. Iluminarea denaturează şi strălucirea locală omogenă a cubului, întunecînd părţi din suprafaţa lui cu umbre proprii. Atît în cazul perspectivei, cît şi în cel al iluminării, structura sistemului de denaturări este destul de simplă în sine pentru ca ochiul s-o poată distinge de proprietăţile permanente ale obiectului. Rezultatul este o dublă subdivizare vizuală. Ochiul distinge forma şi strălucirea locală a obiectului de modificările ce rezultă din iluminare şi din orientarea în spaţiu.

Pe lîngă faptul că valorile de strălucire ale umbrelor se amestecă cu valorile de strălucire ale obiectului, ele afectează şi claritatea culorilor locale ale acestuia, ca şi relaţiile dintre ele. Cînd pictorii au început să creeze volum şi spaţiu prin efecte de ecleraj, s-a constatat curînd că această tehnică de clarobscur stînjeneşte compoziţia cromatică. Cît timp umbrele erau concepute ca elemente de întunecime monocromatică, ele întunecau şi ascundeau inevitabil culorile, afectînd astfel în mod neplăcut saturaţia lor şi alterîndu-le identitatea. O haină albastră umbrită cu negru nu mai arată într-adevăr albastră şi îşi pierde omogenitatea simplă a culorii locale; un braţ sau un picior pictat pe un substrat de pigment închis nu mai are culoarea pielii şi nici nu mai prezintă o nuanţă frumoasă, clară de roz.

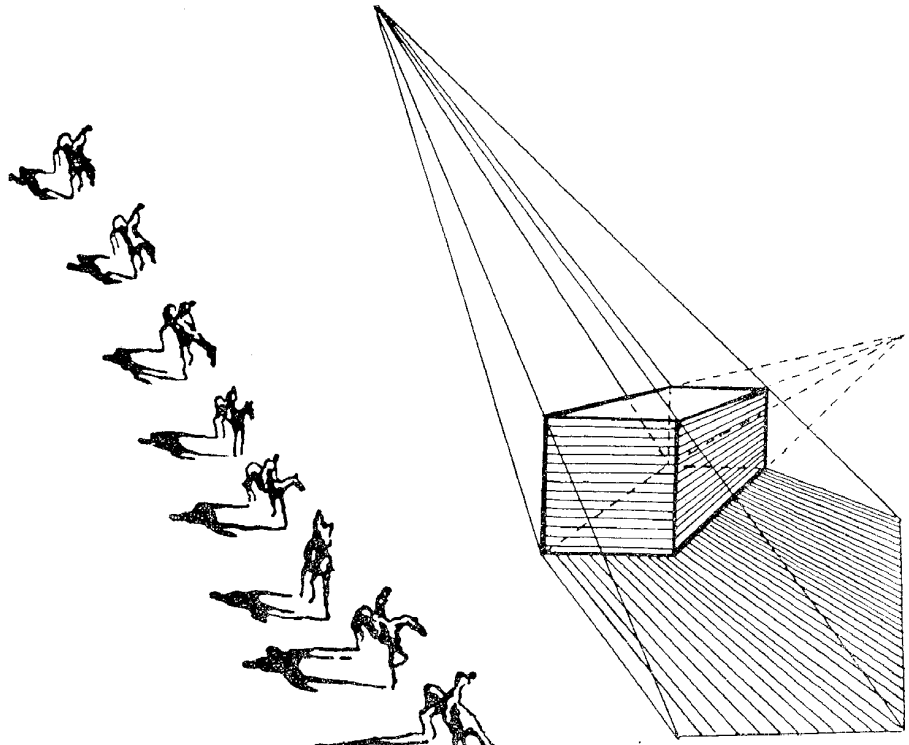


Figura 230

Figura 229

Este foarte posibil ca Leonardo da Vinci, pe care Heinrich Wölfflin l-a numit părintele clarobscurului, să nu-şi fi putut termina o parte din picturile sale deoarece dorinţa de a crea un pronunţat relief spaţial prin umbrire coincidea în timp cu o nouă sensibilitate pentru organizarea culorii. Unificarea celor două sisteme concurente de formă picturală s-a produs treptat. Umbra a fost redefinită ca modificare a nuanţei — o evoluţie ce duce de la Tiţian, prin Rubens şi Delacroix, pînă la Cézanne. „Pentru pictor lumina nu există", îi scria Cézanne lui Emile Bernard. În secolul nostru stilul coloristic al foviştilor adesea elimină problema, omiţînd orice umbrire şi folosind nuanţe saturate.

Pictură fără iluminare

Deşi pictorul care foloseşte efecte de iluminare îşi dă foarte bine seama de puterea lor, influenţa luminii şi a umbrei este simţită în viaţa zilnică mai ales într-un mod practic. Căutarea sau evitarea luminii este un fenomen curent la toate nivelurile lumii animale; omul însuşi caută şi el lumina cînd vrea să vadă sau să fie văzut, şi o evită în alte cazuri. Pentru asemenea scopuri practice, însă, lumina este doar un mijloc de tratare a obiectelor. Observăm lumina şi umbra, dar rareori conştient, văzîndu-le ca atare. Ele definesc forma şi poziţia spaţială a lucrurilor şi se consumă în această operaţie. Observatorul naiv nu le va menţiona probabil dacă i se solicită o descriere atentă, detaliată a celor văzute; el presupune că e întrebat despre obiecte şi despre caracteristicile lor intrinsece.

Ernst Mach ne spune: „În copilărie, umbrele şi luminile din tablouri îmi păreau nişte pete lipsite de înţeles. Cînd am început să desenez, consideram umbrirea o simplă obişnuinţă a artiştilor. Am făcut odată portretul pastorului nostru, un prieten al familiei, şi am umbrit cu negru, nu din necesitate, ci doar pentru că văzusem ceva similar în alte portrete, o întreagă jumătate a feţei. Aceasta mi-a atras o critică severă din partea mamei mele, iar mîndria mea artistică profund ofensată explică probabil faptul că întîmplarea mi-a rămas atît de viu întipărită în memorie". Arta primitivă de pretutindeni reprezintă obiectele prin contururi, strălucire locală şi culoare locală, iar unele culturi au păstrat această practică pînă la niveluri înalte de rafinament. În încercările artistice ale copiilor mici, valorile de strălucire servesc mai ales la marcarea diferenţelor. Părul întunecat poate astfel contrasta cu o faţă luminată. Sursele de lumină, cum ar fi soarele sau o lampă, sînt adesea redate ca emiţînd raze, dar n-avem nici o indicaţie în sensul că aceste raze fac obiectele vizibile. Acelaşi lucru se poate spune despre pictura egipteană timpurie. Pe vasele greceşti figurile se detaşează de fond prin contraste puternice, dar aceste diferenţe apar ca rezultat al strălucirii sau obscurităţii obiectului, nu al iluminării. Sursele literare ne spun că în decursul secolelor pictorii greci au învăţat cum să folosească umbrele, roadele acestei descoperiri putînd fi văzute în picturile murale elenistice sau în portretele mumiilor egiptene din primul sau al doilea secol înaintea erei noastre. Clarobscurul era mînuit cu o iscusinţă ce nu va fi redobîndită decît spre sfîrşitul Renaşterii.

Pe măsură ce apare nevoia redării rotunjimii corpurilor solide, se introduce umbrirea, care este ulterior accentuată. În spaţiul fizic aceste efecte sînt produse de iluminare. Dar folosirea umbririi nu derivă neapărat din observarea naturii şi, pe de altă parte, nu concordă totdeauna cu regulile eclerajului. Mai degrabă putem presupune că, după ce a lucrat un timp cu mijloacele perceptual mai simple ale conturului liniar şi suprafeţelor colorate omogen, pictorul descoperă virtuţile spaţiale ale strălucirii distribuite neuniform. Ochii sesizează efectul perceptual al gradienţilor. Umbrirea pronunţată face ca suprafaţa să se retragă în adîncime spre contur. Zonele luminoase o fac să iasă în relief. Aceste variaţii sînt folosite pentru a crea rotunjimi sau cavităţi; ele nu implică în mod necesar o relaţie cu o sursă de lumină. Deseori distribuţia „umbrelor" urmează principii diferite. Umbrirea poate porni de la contur, de jur împrejurul imaginii, făcînd treptat loc unor valori mai luminoase spre centru. În compoziţiile simetrice ale artiştilor medievali, figurile din stînga îşi au adesea luminile pe latura stîngă, iar cele din dreapta pe latura dreaptă; la feţele în racursi lateral, jumătatea mai mare deseori apare luminată, iar cea mai îngustă, întunecată. Astfel, adaptîndu-se la cerinţele compoziţiei şi ale formei, strălucirea este frecvent distribuită într-un mod ce ar trebui socotit incorect dacă am judeca după legile iluminării.

La fel se întîmplă şi atunci cînd diferenţele de strălucire sînt folosite pentru distingerea obiectelor ce se suprapun. Umbrirea este adesea introdusă pentru a indica un interval de adîncime între obiecte avînd aproape aceeaşi strălucire. Aşa cum ne arată figura 231, contrastul de strălucire obţinut astfel intensifică suprapunerea, şi nu este nevoie să se justifice rezultatul ca efect de iluminare. De fapt, Henry Schaefer-Simmern subliniază că o concepţie cu adevărat picturală a iluminării poate apărea numai după ce au fost asimilate proprietăţile formale ale umbririi. Dezvoltînd o idee a lui Britsch, el dă exemple din pictura orientală

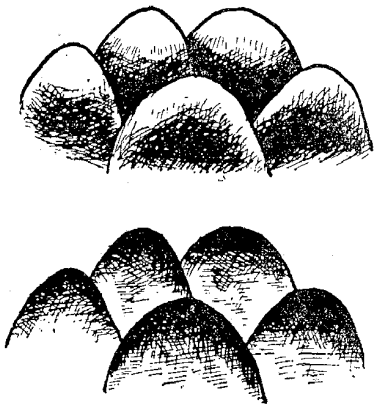


Figura 231

Figura 232
TIȚIAN, Noli me tangere, *detaliu, 1511, National Gallery, Londra.*

și din tapiseria europeană, în care principiul ilustrat în figura 231 se aplică unor șiruri suprapuse de stînci, clădiri și arbori. A vorbi în acest caz doar de „umbre", înseamnă a neglija principala funcție picturală a procedeului.

O asemenea interpretare a umbririi și contrastului devine foarte convingătoare atunci cînd constatăm că pînă și după asimilarea tehnicii de redare artistică a eclerajului, unii pictori folosesc valorile de strălucire într-un mod ce nu derivă din reguli, ba uneori chiar contravine acestora. James N. Carpenter a arătat că Cézanne separă planurile în spațiu „printr-o iluminare sau întunecare treptată a planului posterior, acolo unde cele două se suprapun". Utilizînd un exemplu asemănător celui din figura 232, el demonstrează că Tițian recurgea la aceeași tehnică. Foarte izbitoare este întunecarea clădirilor situate imediat lîngă fundalul cerului, ca și luminarea construcției asemănătoare unui castel din planul

posterior, aceasta detașîndu-se astfel de acoperișuri. Carpenter arată de asemenea că uneori Cézanne întuneca fondul în spatele unei figuri luminate și rotunjea obrazul unui portret aplicînd un gradient de obscuritate, ceea ce constituie o utilizare „abstractă" a tehnicii perceptuale, și nu redarea unui efect de ecleraj; el prezintă exemple din Rembrandt și Filippino Lippi pentru a dovedi că și în acest sens Cézanne urma o tradiție. Mai tîrziu cubiștii, așa cum am menționat deja, au recurs la gradienți de strălucire pentru a indica independența reciprocă în spațiu a formelor suprapuse.

Goethe atrăgea cîndva atenția prietenului său Eckermann asupra unei inconsecvențe de ecleraj într-o gravură după Rubens. Majoritatea obiectelor din peisaj se vedeau ca iluminate din față și, implicit, ca prezentînd observatorului partea lor cea mai strălucitoare. În mod specific, lumina puternică ce cădea pe un grup de țărani situat în primul plan contrasta frapant cu un fond închis. Contrastul se realiza însă cu ajutorul unei umbre mari ce cădea dinspre un pîlc de copaci către spectator, contrazicînd celelalte efecte de lumină. „Dubla lumină", comentează Goethe, „este într-adevăr forțată și, s-ar putea spune, contra naturii. Dar dacă este contra naturii, eu voi afirma totodată că ea depășește natura."

Simbolismul luminii

La începutul Renașterii lumina era încă folosită mai ales ca mijloc de modelare a volumelor. Lumea este luminoasă, obiectele sînt inerent luminoase, iar umbrele se aplică pentru redarea rotunjimii. În *Cina cea de taină* a lui Leonardo putem detecta o concepție diferită. Aici lumina cade ca o forță activă, dintr-o anumită direcție, într-o cameră întunecoasă, dînd trăsături de strălucire fiecărei figuri, pereților, ca și tăblici mesei. Efectul este împins la maximum în picturile lui Caravaggio și Latour, care pregătesc ochiul pentru proiectoarele electrice din epoca noastră. Această lumină tăios focalizată animă spațiul cu mișcări direcționate. Uneori ea frînge unitatea corpurilor, trasînd pe suprafețe linii ce mărginesc întunericul. Ea ațîță simțul vizual prin contraste violente și prin desfigurarea jucăușă a formelor familiare. O comparație cu filmele de la Hollywood n-ar fi total deplasată, căci în ambele cazuri impactul razelor orbitoare, dansul umbrelor și taina întunericului dau fiori tonici nervilor noștri.

Simbolismul luminii, care își găsește o atît de emoționantă expresie picturală în opera lui Rembrandt, este probabil tot atît de vechi ca istoria omenirii. Am arătat mai sus că în percepție întunericul nu apare ca simplă absență a luminii, ci ca un principiu contrar activ. Dualismul celor două forțe antagoniste poate fi găsit în mitologia și filozofia multor culturi — de pildă, în China și în Persia. Ziua și noaptea devin imaginea vizuală a conflictului dintre bine și rău. Biblia îl identifică pe Dumnezeu, pe Hristos, adevărul, virtutea și mîntuirea cu lumina, iar păgînismul, păcatul și pe diavol cu întunericul. Influența filozofiei neopla-

tonice, bazată în întregime pe metafora luminii, şi-a găsit expresia vizuală în folosirea iluminării prin lumina zilei şi prin lumînări în bisericile medievale.

Simbolismul religios al luminii era, desigur, cunoscut pictorilor medievali. Totuşi fondurile de aur, aureolele şi configuraţiile geometrice de stele — reprezentări simbolice ale luminii cereşti — apăreau ochiului nu ca efecte de eclerai, ci ca atribute strălucitoare; pe de altă parte, efectele de lumină corect observate din secolele XV şi XVI erau în esenţă roadele curiozităţii, cercetării şi rafinamentului senzorial. Rembrandt personifică îmbinarea finală a celor două surse. Lumina divină nu mai este un ornament, ci receptarea realistă a energiei radiante, iar spectacolul senzorial de lumini şi umbre se transformă într-o revelaţie.

Tablourile lui Rembrandt ne înfăţişează de regulă o scenă îngustă, întunecoasă, în care raza de lumină poartă mesajul însufleţitor al unui „tărîm de dincolo", necunoscut şi invizibil în sine, dar perceptibil prin puternica sa reflectare. Lumina căzînd de sus, viaţa pămîntească nu se mai află în centrul lumii, ci pe fundul întunecat al acesteia. Ochii trebuie să înţeleagă că lăcaşul omului nu este altceva decît o vale a umbrelor, depinzînd umil de adevărata viaţă de pe înălţimi.

Dacă sursa luminoasă e situată înăuntrul picturii, înţelesul se schimbă. Acum energia dătătoare de viaţă fixează centrul şi întinderea unei lumi limitate. Nu există nimic dincolo de colţurile atinse de raze. Rembrandt a pictat o *Sfîntă Familie* în care lumina pare să se nască din cartea strălucitor luminată pe care o citeşte Maria, lumînarea însă fiindu-ne ascunsă. Lumina Bibliei dezvăluie pruncul adormit în leagăn, iar Iosif, ascultînd, este un pitic pe lîngă propria sa umbră impunătoare, proiectată pe zidul din spatele şi de deasupra luminii. În alt tablou al lui Rembrandt lumina, şi aici ascunsă, dă strălucire corpului lui Iisus, care este coborît de pe cruce. Ceremonia se desfăşoară într-o lume întunecoasă. Dar lumina, căzînd de jos, subliniază corpul lipsit de vlagă şi insuflă măreţia vieţii unei privelişti de moarte. Astfel sursa luminoasă dinăuntrul picturii ne spune povestea Noului Testament, adică povestea luminii divine ajunsă pe pămînt şi înnobilîndu-l cu prezenţa ei.

În tablourile lui Rembrandt obiectele primesc lumina pasiv, ca influenţă a unei forţe exterioare, dar devin totodată ele însele o sursă de lumină, iradiind activ energie. Luminîndu-se, ele transmit mesajul mai departe. Ascunderea lumînării este un mijloc de a elimina aspectul pasiv al celor ce se întîmplă — obiectul luminat devine sursă primară. În acest fel Rembrandt face cărţile sau chipurile să emită lumină, fără a viola cerinţele unui stil pictural realist. Prin acest procedeu abordează el taina centrală a naraţiunii biblice — lumina ce a devenit materie.

Cum obţine Rembrandt luminozitatea sa intensă? Am menţionat deja cîteva din condiţiile perceptuale. Obiectele apar luminoase nu doar în virtutea strălucirii lor absolute, ci depăşind strălucirea medie determinată pentru poziţia respectivă

de către cîmpul total. Astfel lucirea stranie a unor obiecte relativ întunecate apare cînd acestea sînt plasate într-o ambianţă şi mai întunecată. În plus, avem luminozitate atunci cînd nu percepem strălucirea ca efect de iluminare. În acest scop umbrele trebuie excluse sau menţinute la minimum, iar lumina cea mai puternică trebuie să apară între limitele obiectului. Rembrandt deseori plasează un obiect strălucitor pe un fond întunecat, îl menţine aproape lipsit de umbră şi luminează parţial obiectele din jur. Astfel, în *Cununia lui Samson*, Dalila tronează ca o piramidă de lumină în faţa unei perdele întunecate, iar reflecţia splendorii ei se vede pe masă şi pe figurile din jur. La fel, într-un tablou cu *Găteala Betsabeei*, trupul femeii este reliefat de o lumină puternică, pe cînd ambianţa, inclusiv cele două fecioare ce o slujesc, rămîn în obscuritate.

Lucirea se asociază de asemenea cu lipsa texturii superficiale. Obiectele par opace şi solide datorită texturii, care stabileşte suprafaţa frontală. La un obiect lucitor privirea nu se opreşte într-un asemenea înveliş. Limitele lui nu sînt clar definite pentru ochi. Ca să folosim cuvintele lui David Katz, un asemenea obiect are „culoare peliculară" şi nu „culoare superficială". Lumina pare să-şi aibă izvorul în obiect la o distanţă indefinită de privitor. Rembrandt intensifică luminozitatea acordînd puţine detalii zonelor de strălucire maximă. Caracterul nedefinit al suprafeţei exterioare dă obiectelor lucitoare o calitate transfigurată, imaterială.

În sens mai didactic, eclerajul tinde să îndrume atenţia selectiv, conform înţelesului urmărit. Un obiect, chiar dacă nu e mare, poate fi singularizat, prin aceea că este viu colorat sau plasat în centru. Tot astfel trăsăturile secundare ale subiectului pot fi atenuate după plac. Totul se petrece fără „intervenţii chirurgicale" care ar afecta inventarul subiectului însuşi. Un anumit aranjament de dansatori pe o scenă poate fi interpretat de public în moduri diferite, potrivit cu schema iluminării. Rembrandt recurge permanent la acest mijloc de interpretare, fără a-i păsa prea mult de o justificare realistă a efectului. În *Coborîrea de pe cruce* menţionată mai sus, o lumină strălucitoare cade pe Maria, pe cînd figurile de lîngă ea rămîn relativ întunecate. Sau vedem mîinile lui Samson puternic luminate — cu ajutorul lor el explică nuntaşilor o ghicitoare —, dar faţa lui rămîne în obscuritate, căci contribuţia ei este secundară. Înfăţişîndu-ne episodul cu Putifar, Rembrandt traduce învinuirile femeii în limbaj vizual, proiectînd lumina cea mai puternică asupra patului (figura 224).

În stilurile picturale care nu cunosc iluminarea, caracterul expresiv şi simbolic al strălucirii şi obscurităţii este redat prin calităţi proprii obiectelor. Moartea poate apărea ca o figură îmbrăcată în negru, iar albeaţa crinului poate reprezenta nevinovăţia. Dacă se foloseşte iluminarea, lumina şi umbra tind să preia sarcina redării acestor elemente de atmosferă. Găsim un exemplu interesant în *Melancolia*, o gravură de Dürer. Tradiţional, melancolicul era înfăţişat cu faţa neagră, deoarece se presupunea că o închidere la culoare a sîngelui — cuvîntul „melancolie" înseamnă literal „fiere neagră" — provoca deprimare sufletească.

Dürer își plasează femeia sa melancolică cu spatele spre lumină, astfel că fața rămîne în umbră. În acest mod obscuritatea feței este măcar parțial justificată prin absența luminii.

Pentru pictorul realist metoda are avantajul de a da unui obiect acel grad de strălucire ce convine scopului artistic, fără a afecta aspectul lui „obiectiv". Pictorul poate întuneca un obiect alb fără ca prin aceasta să ne sugereze că obiectul e întunecat în sine. Procedeul este folosit frecvent în gravurile lui Goya. Și în arta filmului iluminarea din spate servește la a da unei figuri calitatea sinistră a obscurității. Senzația stranie obținută astfel rezultă în parte din faptul că figura întunecată nu este pozitiv vizibilă ca un corp solid, material, cu o textură superficială observabilă, ci doar negativ, ca obstacol în calea luminii, nefiind rotund sau tangibil. E ca și cum o umbră s-ar mișca în spațiu ca un personaj.

Cînd obscuritatea e atît de profundă încît crează un fond de neant negru, privitorul are impresia frapantă că obiectele ies dintr-o stare de inexistență și se întorc, probabil, în ea. În loc să prezinte o lume statică cu un inventar constant, artistul înfățișează viața ca un proces de apariție și dispariție. Întregul este doar parțial prezent, la fel ca și majoritatea obiectelor. O parte dintr-un personaj poate fi vizibilă, pe cînd restul e ascuns în întuneric. În filmul *Al treilea om*, protagonistul misterios rămîne nevăzut în cadrul unei uși. Doar vîrfurile pantofilor reflectă lumina unei lămpi de pe stradă, iar o pisică îl descoperă pe străinul invizibil și adulmecă ceea ce publicul nu poate vedea. Existența înfricoșătoare a lucrurilor ce se află dincolo de raza simțurilor noastre, exercitîndu-și totuși influența lor asupră-ne, este reprezentată cu ajutorul obscurității.

Obiectele picturale dispar nu numai în întuneric, dar și în albeață. În peisajele extrem-orientale, și mai ales în tehnica *haboku* („stropire cu cerneală") a pictorului japonez Sesshu, vedem munți ale căror poale sînt învăluite în ceață. Ar fi foarte greșit să spunem că în asemenea cazuri „imaginația completează" ceea ce a omis artistul. Dimpotrivă, înțelesul imaginii depinde tocmai de spectacolul obiectelor ce apar din neființă, dobîndind forme tot mai articulate pe măsură ce se înalță spre culme. Masivitatea bazei muntelui este înlocuită paradoxal prin ușurimea diafană a mătăsii sau hîrtiei albe, care acționează ca figură mai curînd decît ca fond, părînd totuși imaterială. Astfel cele mai gigantice formațiuni terestre se transformă în simple apariții.

În sfîrșit, trebuie să amintim aici două reinterpretări moderne ale eclerajului în pictură. Impresioniștii au atenuat diferența dintre lumină și umbră și au estompat conturul obiectelor. De asemenea ei au înlocuit varietatea de texturi realiste cu calitatea superficială uniformă realizată prin tușe mărunte, care fac ca diferențele materiale dintre ziduri, copaci, apă și cer să se stingă în uniformitate. Toate aceste tehnici tind să înlocuiască iluminarea corpurilor solide cu o lume de luminozitate imaterială. Efectul este deosebit de puternic în poantilism — forma extremă a impresionismului. Aici unitatea picturală nu este obiectul reprezentat. Pictura constă din puncte autonome, fiecare din ele avînd o singură valoare de strălucire și culoare. Se exclude astfel și mai categoric conceptul unei surse de lumină externe, conducătoare. În schimb, fiecare punct este

Figura 233 a

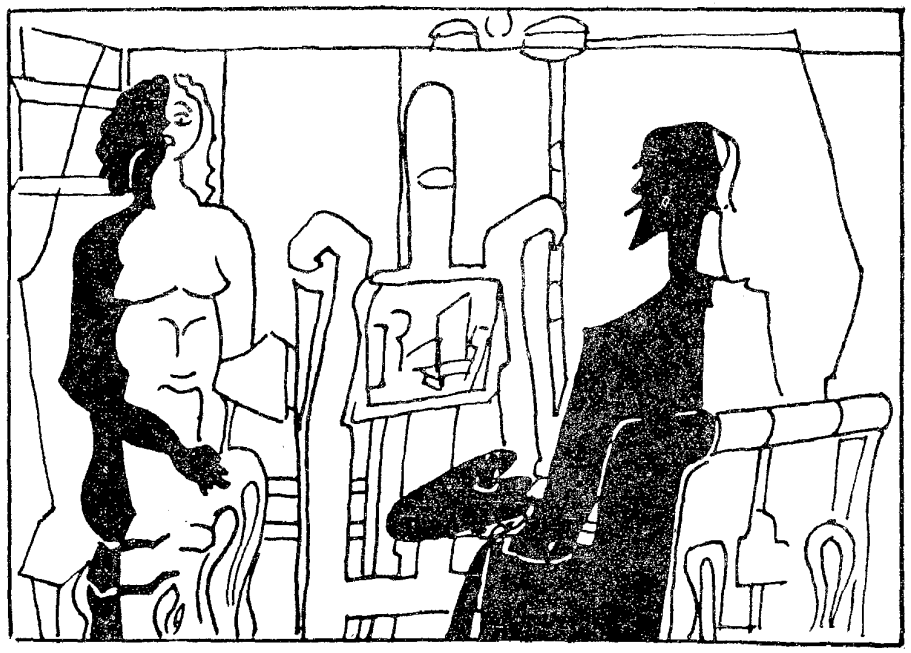


Figura 233 b

propria sa sursă luminoasă. Pictura seamănă cu un panou de becuri strălucitoare, fiecare la fel de puternic şi independent de celelalte.

Într-un mod foarte diferit, pictori ca Georges Braque au depăşit iluminarea nu creînd un univers de lumină, ci retransformînd obscuritatea umbrelor într-o proprietate a obiectului. Figura 233 *a* înfăţişează schematic o imagine antagonică, la care negrul şi albul participă ca parteneri egali. Nu ştim dacă vedem o sticlă neagră puternic luminată din dreapta sau o sticlă albă parţial umbrită. Vedem un obiect plat, dematerializat, independent de orice sursă exterioară şi menţinîndu-şi unitatea precară împotriva contrastului puternic al celor două valori de strălucire extreme. Străvechea interacţiune a forţelor luminii şi întunericului pune aici stăpînire pe obiect, în care conflictul dintre unicitate şi dualitate creează o mare tensiune dramatică — ciocnirea a două contrarii într-o uniune nerealizată.

Lumina şi umbra nu mai sînt aplicate obiectelor, ci chiar le constituie. În copia după *Pictorul şi modelul* de Braque (figura 233 *b*), porţiunea întunecată a femeii este subţire, mărginită de multe concavităţi, prezentînd activ profilul feţei şi întinzînd spre înainte braţul. Partea luminată este mare, rotunjită de convexităţi, într-o poziţie frontală mai statică şi ascunzîndu-şi braţul. La bărbat predomină porţiunea întunecată, cea luminată nefiind decît o extindere a conturului posterior subordonat. Ambele personaje sînt încordate, în sine ca şi în relaţia lor reciprocă, datorită antagonismului forţelor contrastante, care reflectă o interpretare modernă a comunităţii şi minţii omeneşti.

7 CULOAREA

Dacă este adevărat că pisicile şi cîinii nu văd culorile, de ce anume sînt ei oare privaţi? De un lucru putem fi siguri, absenţa culorii îi priveză de o foarte eficace posibilitate de discriminare. O minge rostogolindu-se pe iarbă poate fi văzută şi prinsă mult mai uşor dacă o identificăm nu numai prin mişcare, formă, textură şi, eventual, strălucire, dar şi prin roşul intens ce o distinge de pajiştea verde. Mai mult, se poate ca animalele cu vedere cromatică să fie influenţate de calitatea pronunţat însufleţitoare ce ne ajută să deosebim o lume plină de culori de una monocromă.

Această din urmă diferenţă îl preocupa probabil pe pictorul Odilon Redon cînd, după trei decenii consacrate aproape integral „negrelilor" — cum le numea el — adică sute de desene şi litografii în cărbune, opera lui s-a îmbogăţit brusc cu picturi pline de culoare. Artistul scrisese: „Trebuie să respectăm negrul. Nimic nu-l pîngăreşte. Nu place ochiului şi nu trezeşte vreun alt simţ. Este agentul minţii într-un grad mai mare chiar decît culorile frumoase ale paletei sau prismei". Dar cînd, în ultimul deceniu al secolului trecut, a părăsit puritatea rece a luminii monocromatice şi întunericului, Redon trebuie să fi apreciat deplin posibilitatea de a defini, bunăoară, figura unui ciclop uriaş nu numai printr-o formă fantastică, ci şi prin calitatea cromatică deosebită a unui brun pămîntiu la pîndă deasupra unui peisaj de stînci purpurii; sau cea de a crea o siluetă verde a morţii înaintînd printr-o lume de un portocaliu arzător — contrastînd atît de intens cu culorile cumpătate, sănătoase, de primăvară, pe care le-a folosit în portretul fiului său.

De la lumină la culoare

Nu putem fi siguri niciodată că semenii noştri văd o anumită culoare absolut la fel cum o vedem noi. Putem doar compara relaţiile cromatice, dar chiar şi aceasta ridică probleme. Putem cere unor subiecţi să grupeze culori apropiate sau să asorteze un eşantion cu nuanţa respectivă. În asemenea cazuri se evită orice referire la numele culorilor, dar nu putem presupune că persoane diferite de formaţie similară, ca să nu mai vorbim de cele aparţinînd unor culturi diferite, au aceleaşi criterii pentru ceea ce consideră a fi „asemănător", „identic" sau „diferit". Între aceste limite însă, se poate afirma că perceperea culorilor este aceeaşi pentru oameni de vîrstă, formaţie şi cultură diferită. Exceptînd fenomenele patologice

individuale, de felul daltonismului, noi toţi avem acelaşi tip de retină, acelaşi sistem nervos.

Este adevărat totuşi că dacă unor subiecţi li se cere să indice anumite culori în spectru, rezultatele variază întrucîtva. Aceasta se întîmplă deoarece spectrul este o „scară alunecătoare", un continuu de gradaţii, şi deoarece oamenii desemnează senzaţii diferite prin nume de culori diferite.

Numele culorilor sînt oarecum imprecise, căci însăşi conceptualizarea culorilor este problematică. Desigur, lumea culorii nu este o simplă îngrămădire de nenumărate nuanţe; ea este clar structurată pe baza celor trei culori primare fundamentale şi a combinaţiilor dintre acestea. E totuşi necesară o anumită atitudine mintală în organizarea lumii noastre cromatice conform cu aceste caracteristici pur perceptuale. De fapt, lumea unei persoane este o lume de obiecte, ale căror proprietăţi perceptuale contează şi ele în măsură variabilă. O anumită cultură poate distinge culorile plantelor de cele ale solului sau apei, fără a folosi însă alte subdiviziuni — o clasificare perceptuală ce se reflectă în vocabular. Un trib de crescători de vite poate avea multe cuvinte pentru descrierea diferenţelor subtile de culoare ale vitelor, dar nici un termen pentru distincţia dintre albastru şi verde. În propria noastră ambianţă, anumite profesii reclamă distincţii rafinate de culoare şi un vocabular corespunzător, pe cînd altele nu.

Pentru scopul urmărit aici, diferenţa cea mai interesantă de conceptualizare a culorilor se leagă de dezvoltarea culturală. Studii recente relevă că principalele nume de culori, relativ puţine la număr, sînt comune tuturor limbilor, dar că ele cuprind game diferite de nuanţe şi că nu toate limbile posedă toate aceste denumiri. Cercetările antropologice întreprinse de Brent Berlin şi Paul Kay arată că numele de culori nu apar în seturi arbitrare. Cea mai elementară nomenclatură distinge doar între „întunecos" şi „luminos", toate culorile fiind clasificate conform acestei dihotomii simple. Dacă o limbă conţine şi un al treilea nume de culoare, acesta este totdeauna „roşu". Noua categorie cuprinde roşurile, portocaliurile, şi majoritatea galbenurilor, rozurilor şi purpuriurilor, inclusiv violetul. Restul se împarte între închis şi deschis (negru şi alb).

Dacă aceste date, colectate din douăzeci de limbi, sînt temeinice, ele ne spun că legea diferenţierii, pe care am aplicat-o în dezvoltarea conceptului de formă, se menţine şi pentru culoare. La nivelul iniţial se fac doar cele mai simple distincţii, iar cu fiecare spor de diferenţiere, categoriile mai largi se limitează la zone mai specifice. La fel cum relaţia ortogonală a formelor reprezintă la început toate unghiurile, fiind apoi limitată la un anumit unghi dintre multe altele, tot astfel întunericul ca şi lumina cuprind la început întregul domeniu cromatic, dar pînă la urmă desemnează numai nuanţele de negru, alb şi gri.

Forma se diferenţiază treptat, de la structura cea mai simplă la configuraţii tot mai complexe. Pentru culori, acest lucru pare a fi valabil doar într-un sens cantitativ. Este fără îndoială mai simplu să împărţim lumea culorilor în numai două categorii decît să recurgem la şase sau opt. În secvenţa cromatică descoperită de Berlin şi Kay nu apare însă nici o asemenea bază raţională. De ce trebuie oare ca roşul să afecteze totdeauna primul dihotomia întuneric-lumină? Este el culoarea cea mai frapantă sau cea mai importantă din punct de vedere practic? Şi de ce adaosul următor să fie totdeauna verdele sau galbenul? S-a constatat că limbile cu o gamă de şase culori au denumiri pentru închis, deschis, roşu, verde, galben şi albastru. Diferenţieri ulterioare completează seria culorilor de bază cu brun, purpuriu, roz, portocaliu şi gri.

Constatările lui Berlin şi Kay confirmă observaţiile altor cercetători, care au descoperit, pe baza unor producţii literare ca poemele homerice şi pe baza comunicărilor antropologice, că unele culturi par să nu aibă anumite nume de culori. Roşul era bine reprezentat, dar se nota o lipsă de verde şi albastru. Cîţiva dintre aceşti cercetători mai vechi sugerau chiar că, în cadrul evoluţiei biologice, retina umană reacţiona iniţial doar la culorile de undă lungă, lărgindu-şi apoi gama în mod treptat — o teorie nefondată. Înţelegem acum că deşi mecanismul fiziologic al vederii permite oricărui om normal să distingă mii de nuanţe, categoriile perceptuale cu ajutorul cărora sesizăm şi conceptualizăm lumea senzorială se dezvoltă de la simplu spre complex.

Forma şi culoarea

La drept vorbind, toate impresiile vizuale îşi datoresc existenţa strălucirii şi culorii. Limitele ce stabilesc forma obiectelor se nasc din capacitatea ochiului de a distinge între zone cu strălucire şi culoare diferite. Acest lucru este valabil chiar şi pentru liniile ce definesc forma în desene; ele sînt vizibile doar dacă tuşul diferă de hîrtie sub raportul culorii. Putem totuşi vorbi despre formă şi culoare ca fiind fenomene distincte. Un disc verde pe un fond galben este tot atît de rotund ca un disc roşu pe un fond albastru, iar un triunghi negru este la fel de negru ca un pătrat negru.

Întrucît forma şi culoarea pot fi deosebite una de alta, ele pot fi de asemenea comparate ca mijloace perceptuale. Dacă examinăm, mai întîi, puterea lor de discriminare, vom admite că forma ne dă posibilitatea să diferenţiem un număr aproape infinit de obiecte individuale. Afirmaţia este mai ales valabilă în cazul miilor de feţe omeneşti pe care le putem identifica, cu un grad remarcabil de siguranţă, pe baza unor foarte mici diferenţe de formă. Prin măsurători obiective putem identifica amprentele digitale ale unei anumite persoane dintr-un număr de milioane. Dar dacă am încerca să alcătuim un alfabet de 26 de culori în loc de forme, am găsi că sistemul e inutilizabil. Numărul culorilor pe care le putem recunoaşte temeinic şi cu uşurinţă rareori e mai mare de şase, în speţă cele trei primare plus secundarele ce le leagă, chiar dacă sistemele de culori curente conţin cîteva sute de nuanţe. Putem distinge cu multă uşurinţă nuanţe subtil diferenţiate, dar dacă trebuie să identificăm o anumită culoare din memorie sau la o anumită distanţă în spaţiu de o alta, puterea noastră de discriminare este foarte limitată.

Aceasta se întîmplă mai ales din cauză că mintea noastră reține mult mai greu diferențele de grad decît diferențele de esență. Cele patru dimensiuni cromatice pe care le putem distinge cu siguranță sînt „roșeala", „albăstreala", „gălbeneala" și scara griurilor. Chiar și culorile secundare pot genera confuzii din cauza înrudirilor cu primarele — de pildă, între un verde și un galben sau albastru; iar dacă încercăm să distingem un purpuriu de un violet, numai juxtapunerea ne poate da siguranță. Lucrul este evident în distribuirea culorilor pe hărți, planuri și alte instrumente de orientare. Pe de altă parte, dacă se adaugă unor diferențe de formă, chiar și numai cîteva dimensiuni cromatice grosolan aplicate, acestea ascut puterea noastră de discriminare vizuală. Vizionînd un film în alb-negru, ne este adesea greu să identificăm mîncărurile stranii din farfuriile actorilor. În cazul semnalelor, steagurilor, uniformelor, culoarea lărgește gama diferențelor comunicabile.

În sine, forma este un mijloc mai bun de indentificare decît culoarea, nu numai pentru că ea oferă mult mai multe tipuri de diferențe calitative, dar și pentru că trăsăturile distinctive ale formelor sînt mult mai rezistente la variațiile mediului. Deși așa-numita constanță a formei nu este deloc un criteriu atît de sigur pe cît se consideră a fi, am observat că oamenii pot, într-un mod cu totul remarcabil, să recunoască obiecte chiar dacă unghiul sub care le percep redă proiecții diferite ale acestora. Identificăm o față omenească din aproape orice punct de vedere. Mai mult, forma este aproape total neafectată de schimbările de strălucire sau culoare din mediu, pe cînd culoarea locală a obiectelor este foarte sensibilă în această privință.

O constanță a culorii există într-o anumită măsură, nu numai pentru oameni, dar și pentru animalele înzestrate cu vedere cromatică. În cadrul unui celebru experiment efectuat de Katz și Révész, niște găini au fost obișnuite să ciugulească doar boabe albe de orez și să le refuze dacă erau vopsite în diferite culori. Oferindu-li-se boabe albe sub o lumină albastră intensă, păsările le-au ciugulit fără ezitare. Constanța de culoare este sprijinită de faptul fiziologic că retina se adaptează la iluminare. Tot așa cum sensibilitatea la lumină scade automat cînd privim un cîmp foarte strălucitor, diferitele tipuri de receptori cromatici își adaptează reacțiile selectiv atunci cînd cîmpul vizual este dominat de o anumită culoare. Expus unei lumini verzi, ochiul își reduce reacția la verde.

Această compensare este un fel de nivelare, care micșorează efectul luminii colorate asupra culorii locale a obiectelor. Totodată însă, noi percepem incorect și culoarea luminii în sine. Un efect de adaptare, descris de Kurt Koffka și Harry Nelson, ne permite să percepem culoarea dominantă ca „normală", adică aproape incoloră, toate culorile din cîmp fiind interpretate în raport cu acest criteriu. Adaptîndu-ne la lumina roșie, vedem o suprafață gri ca fiind gri, dar numai atît timp cît strălucirea ei este egală cu strălucirea existentă în cîmp. Dacă suprafața gri e mai strălucitoare, o vedem roșie; dacă e mai întunecată, o vedem verde.

În această privință trebuie de asemenea menționat efectul intensității luminii asupra culorii. Sub o lumină puternică roșurile par deosebit de vii, deoarece

conurile retiniene lucrează cel mai intens și reacționează cel mai mult la lungimile de undă mai mari. Lumina slabă favorizează verdele și albastrul, dar le face totodată mai palide, căci acum bastonașele din retină care reacționează mai mult la lungimile de undă mai scurte intervin într-un grad sporit, deși ele nu contribuie la perceperea culorii. (Fenomenul poartă numele lui Johannes E. Purkinje, care l-a descris pentru prima oară.)

Din toate aceste motive, culorile folosite de artist sînt în mare măsură la discreția iluminării, pe cînd formele sînt prea puțin afectate de aceasta. Wolfgang Schöne subliniază că schema coloristică a frescelor medievale este profund modificată dacă ferestrele originale sînt înlocuite cu geamuri moderne incolore. Ferestrele bisericilor din evul mediu timpuriu aveau o tentă verzuie sau gălbuie și erau translucide, nu transparente. Evident, sticla colorată din secolele următoare a influențat spectaculos eclerajul, și nu numai frescele, ci și ilustrațiile de carte s-au adaptat noilor condiții de iluminare.

Dacă un tablou de Monet sau Van Gogh, executat sub lumina puternică a zilei, este expus sub cea a becurilor cu filament de wolfram, nu putem pretinde să percepem nuanțele folosite de artist; iar odată cu schimbarea culorilor, se schimbă de asemenea expresia și organizarea lor. Artiștii contemporani care susțin că picturile lor, lucrate la lumina electrică, pot fi privite în lumina zilei fără nici o deosebire, ne spun, prin implicație, că proprietățile și relațiile cromatice nu contează în respectivele lucrări decît în sensul cel mai general, cel mai elementar.

Conchidem deci că în scopuri practice formele sînt un mijloc mai sigur de orientare și identificare decît culoarea, afară de cazul cînd discriminarea cromatică se limitează la primarele fundamentale. Dacă i se cere cuiva să aleagă între relații de formă și relații de culoare, reacția sa va fi influențată de mai mulți factori. În cadrul unor experimente efectuate de mai mulți cercetători, unor copii li s-au arătat, de pildă, un pătrat albastru și un cerc roșu. Copiii au fost apoi întrebați dacă un pătrat roșu seamănă mai mult cu pătratul sau cu cercul. S-a constatat că pînă la vîrsta de trei ani copiii discriminau mai frecvent pe baza formei, iar între trei și șase ani pe baza culorii. Copiii mai mari de șase ani au sesizat ambiguitatea sarcinii, dar majoritatea au optat pentru criteriul formal. Examinînd aceste date, Heinz Werner sugerează că reacția celor mai mici copii este determinată de comportamentul motor și, implicit, de calitățile „prehensibile" ale obiectelor. După ce trăsăturile vizuale devin dominante, cei mai mulți copii preșcolari sînt conduși de puternicul apel perceptual al culorilor. Pe măsură însă ce copiii încep să dobîndească deprinderi practice, în care forma este mult mai importantă decît culoarea, ei optează tot mai mult pentru formă ca mijloc hotărîtor de identificare.

Studii mai recente ale lui Giovanni Vicario au demonstrat că rezultatele unor asemenea experimente depind parțial și de formele folosite. Bunăoară, dacă copiii trebuie să aleagă între un triunghi și un cerc, și nu între un pătrat și un cerc,

opțiunile bazate pe formă în locul culorii se înmulțesc. Este mai ușor, se pare, să neglijăm diferența dintre pătrat și cerc decît cea dintre triunghi și cerc.

Opțiunea între formă și culoare poate fi studiată și în cadrul testului Rorschach. Astfel se poate da observatorului posibilitatea să-și bazeze descrierea celor văzute pe culoare în detrimentul formei sau viceversa. Unii identifică o configurație prin contur, chiar dacă culoarea contravine interpretării; alții descriu două dreptunghiuri albastre așezate simetric ca reprezentînd „cerul" sau „niște albăstrele" — deci neglijează forma în favoarea culorii. Rorschach și discipolii săi, ale căror teste au fost inițial făcute cu persoane suferind de boli nervoase, afirmă că această diferență de reacție reflectă o diferență de personalitate. Rorschach a constatat că o dispoziție voioasă duce la reacții bazate pe culoare, în timp ce deprimarea determină mai frecvent reacții bazate pe formă. Predominanța culorii ar indica o deschidere la stimuli externi. Persoanele caracterizate de această predominanță sînt, se afirmă, sensibile, ușor de influențat, instabile, dezorganizate, expuse unor izbucniri emoționale.Preferința pentru reacții bazate pe formă însoțește o dispoziție introvertită, un control puternic asupra impulsurilor, o atitudine pedantă, neemoțională.

Rorschach nu ne dă nici o explicație teoretică asupra relației postulate de el între compartamentul perceptual și personalitate. Ernest Schachtel însă a sugerat că experiența cromatică seamănă cu cea afectivă, emoțională. În ambele cazuri tindem să fim primitori pasivi ai unor stimuli. Emoția nu este un produs al rațiunii activ organizatoare. Ea presupune doar un fel de sensibilitate, care, de pildă, poate lipsi persoanelor deprimate. Emoția ne afectează așa cum ne afectează culoarea. Forma, dimpotrivă, pare să reclame o reacție mai activă. Parcurgem cu privirea obiectul, îi determinăm scheletul structural, stabilim relațiile dintre părți și întreg. În mod similar, rațiunea acționează asupra impulsurilor, aplică principiile, coordonează o întreagă gamă de experiențe și alege un anumit curs de acțiune. În linii mari se poate afirma că în cadrul vederii cromatice acțiunea pornește de la obiect și afectează persoana; pentru perceperea formei însă, mintea organizatoare se extinde către obiect.

O aplicație literală a acestei teorii ne-ar putea duce la concluzia că culoarea generează o trăire în esență emoțională, pe cînd forma ar corespunde controlului rațional. O asemenea formulare pare prea îngustă, mai ales cu referire la artă. Este probabil adevărat că receptivitatea și caracterul nemijlocit al experienței sînt mai tipice pentru reacțiile la culoare, pe cînd perceperea formei este caracterizată de un control activ, dar un tablou poate fi pictat sau înțeles numai prin organizarea activă a tuturor valorilor cromatice; pe de altă parte, ne supunem pasiv contemplînd forma expresivă. În loc de a vorbi despre reacții la culoare și reacții la formă, am putea mai degrabă distinge între o atitudine receptivă la stimuli vizuali, care este încurajată de culoare dar se aplică și formei, și o atitudine mai activă, care predomină în perceperea formei, dar se aplică și compoziției coloristice. În termeni mai generali, calitățile expresive (în primul rînd cromatice, dar și formale) sînt probabil cele care afectează spontan receptarea pasivă, pe cînd structura arhitectonică a imaginii (caracteristică formei, dar găsită și în colorit) angajează organizarea activă.

Este ispititor să explorăm aceste corelații dintre comportamentul perceptual și structura personalității în domeniul artelor. Prima atitudine ar putea fi numită romantică, iar a doua clasicistă. În pictură ne-am putea gîndi, de pildă, la demersul lui Delacroix, care nu numai că își bazează compozițiile pe un colorit frapant, dar de asemenea subliniază calitățile expresive ale formei, în comparație cu Jacques Louis David, care își concepe lucrările mai ales prin forme, folosite pentru definirea relativ statică a obiectelor, atenuînd și schematizînd culoarea.

Matisse afirmă: „Dacă desenul ține de spirit, iar culoarea de simțuri, atunci trebuie mai întîi să desenezi, să cultivi spiritul și să poți conduce culoarea pe căi spirituale". El exprimă o tradiție potrivit căreia forma este mai importantă și mai respectabilă decît culoarea. Poussin spunea: „Culorile în pictură sînt, de fapt, lingușiri menite să ademenească ochii, așa cum frumusețea versurilor în poezie este o ademenire pentru urechi". O variantă germanică a acestei opinii poate fi găsită în scrierile lui Kant: „În pictură, sculptură, chiar în toate artele plastice, arhitectură, arta grădinilor, întrucît se consideră arte frumoase, esențialul este *desenul,* în care nu ceea ce desfată în senzație, ci numai ce place prin forma sa, constituie temeiul oricărei dispoziții pentru gust. Culorile care luminează desenul aparțin excitației; ele pot ce-i drept înviora obiectul în sine pentru senzație, dar nu-l pot face demn de contemplare și frumos; dimpotrivă, ele vor fi, în cea mai mare parte, foarte limitate prin ceea ce cere forma frumoasă, și chiar acolo unde excitația e îngăduită, ele sînt înnobilate numai prin forma frumoasă".*

Existînd asemenea opinii, să nu ne surprindă că găsim forma identificată cu virtuțile tradiționale ale sexului masculin, iar culoarea cu ispitele feminine. După Charles Blanc, „unirea desenului cu culoarea este necesară pentru nașterea picturii, la fel ca unirea bărbatului cu femeia pentru nașterea omenirii, dar desenul trebuie să-și păstreze preponderența asupra culorii, căci altfel pictura se îndreaptă repede spre pierzanie: ea se va prăbuși prin culoare la fel cum omenirea s-a prăbușit prin Eva".

Cum iau naștere culorile

Nu este nevoie să descriem aici în amănunt principiile de optică și neurofiziologie prin care a fost explicată în trecut și este explicată azi perceperea culorilor. Totuși, cîteva trăsături generale, utile în clarificarea caracterului general al fenomenului culorii, sînt adesea neglijate atunci cînd studentul în artă încearcă să se orienteze printre detaliile tehnice despre particule atomice

* I. KANT, *Critica puterii de judecare,* trad. T. Brăileanu, Academia Română, Imprimeria Națională, 1940

și lungimi de undă, conuri și bastonașe, lumini și pigmenți. Mai mult, anumite concepte de bază au fost frecvent prezentate într-un mod greșit.

Numele a trei dintre pionierii teoriei culorilor se pot lega de cele trei componente principale ale procesului ce trebuie explicat. Newton a descris culorile ca datorîndu-se proprietăților razelor care alcătuiesc sursele luminoase; Goethe a subliniat contribuția mediilor și suprafețelor fizice întîlnite de lumină în drumul ei de la sursă la ochiul privitorului; iar Schopenhauer a prevăzut, într-o teorie fantezistă dar surprinzător de profetică, funcția reacțiilor retiniene din ochi.

„După cum razele de lumină diferă sub raportul refractabilității", scria Newton în comunicarea sa din 1672 pentru Societatea Regală, „tot astfel ele diferă în privința capacității de a înfățișa anumite culori. Culorile nu sînt atribute ale luminii, născute din refracție, sau reflexii ale corpurilor naturale (așa cum se crede în general), ci proprietăți originare și înnăscute, care se deosebesc la diferitele raze. Unele raze tind să înfățișeze un roșu și numai pe acesta; altele un galben și numai pe acesta, altele un verde și numai pe acesta și așa mai departe. Și nu există numai raze corespunzînd celor mai importante culori, dar și tuturor nuanțelor intermediare".

Aceasta înseamnă că Newton sesizase că de primă importanță pentru fizician nu este sursa luminoasă unitară și în esență incoloră, receptată prin experiența directă, ci numeroasele feluri intrinsec diferite de raze, pe care el le caracteriza și le separa cu ajutorul gradului lor diferit de refractabilitate. Pentru el culoarea nu este ceea ce apare în procesul vederii atunci cînd lumina albă originară e denaturată sau afectată de circumstanțe întîmplătoare, ci o senzație corespunzînd unui atribut constitutiv al oricărui fel de lumină, care e ascunsă vederii noastre numai pentru că diversele feluri de lumină se amestecă și prin aceasta se neutralizează reciproc.

Afirmația că lumina de zi „albă" se compune din culorile curcubeului contravenea tuturor dovezilor vizuale, astfel că teoriile lui Newton au întîmpinat opoziție. Un secol mai tîrziu, poetul Goethe, obișnuit să se încreadă în mărturia directă a simțurilor, s-a ridicat în apărarea purității luminii solare. Pentru el aceasta era vădit o problemă morală. De asemenea, el nu se putea elibera de prejudecata aristotelică în sensul că toate culorile sînt mai întunecate decît lumina și, de aceea, nu pot fi conținute în aceasta. Am menționat mai sus că pentru observatorul neinformat întunericul nu este absența luminii, ci o entitate contrară, materială și fizic reală. Goethe se referea aprobator la călugărul iezuit Athanasius Kircher, care în secolul al XVII-lea definise culoarea ca *lumen opacatum*, adică lumină umbrită; el adopta ideea lui Aristotel că culorile se nasc din interacțiunea lumină-întuneric. Culorile, spunea Goethe, sînt „acțiuni și accidente ale luminii", acestea întîmplîndu-se atunci cînd puritatea virginală a luminii este supusă unor medii relativ opace sau încețoșate și absobției parțiale de către suprafețe reflectante.

Există un adevăr poetic atrăgător în fanteziile optice ale lui Goethe și nimeni n-a vorbit mai elocvent ca el despre vicisitudinile suferite de lumină cînd își croiește drumul prin lumea obstacolelor fizice, pătrunzînd sau ricoșînd și schimbîndu-și natura în acest proces. Tînărul filozof Schopenhauer a fost însă acela care, studiind teoria culorilor la îndemnul lui Goethe, și-a depășit maestrul, speculînd despre rolul decisiv al retinei în receptarea culorii. Pledînd pentru însemnătatea factorului subiectiv, singurul ce determină existența celui obiectiv, Schopenhauer susținea că senzația de alb se produce atunci cînd retina reacționează din plin, pe cînd negrul rezultă din absența reacției retiniene. Menționînd culorile complementare ce apar în cazul imaginilor remanente, Schopenhauer sugera că perechile de culori complementare provin din divizări calitative ale funcției retiniene. Astfel roșul și verdele, avînd intensitate egală, împart activitatea retinei în jumătăți egale, pe cînd galbenul și violetul se nasc dintr-un raport de 3 : 1, iar portocaliul și albastrul dintr-un raport de 2 : 1. Se ajungea astfel la următoarea scară:

Negru	Violet	Albastru	Verde	Roșu	Portocaliu	Galben	Alb
0	1/4	1/3	1/2	1/2	2/3	3/4	1

Schopenhauer nu putea oferi nici măcar un sîmbure de teorie fiziologică. El admitea că „deocamdată aceste raporturi nu pot fi dovedite, ci trebuie acceptate ca ipotetice". Dar scara lui de diferențe cantitative este interesantă chiar și azi, iar concepția lui fundamentală despre perechile complementare în funcționarea retinei anticipează izbitor teoria cromatică a lui Ewald Hering. Hering susținea că „sistemul vizual încorporează trei procese calitativ distincte, fiecare din aceste procese fiziologice admițînd două moduri de reacție contrare. Prin analogie cu metabolismul vegetal, el definea aceste moduri contrare drept catabolism și, respectiv, anabolism" (Hurvich și Jameson).

În tratatul său despre teoria receptării luminii Hering afirmă: „Toate razele spectrului vizibil au un efect de dezasimilație asupra substanței alb-neagră, dar diferitele raze prezintă acest efect în grade diferite. Numai anumite raze au însă un efect de dezasimilație asupra substanței albastru-galbene sau verzi-roșii; altele au un efect de asimilație și, în sfîrșit, anumite raze n-au nici un fel de efect". După părerea specialiștilor, teoria lui Hering e necesară ca un complement la teoria receptorilor tripli al lui Thomas Young pe care o voi aborda îndată — pentru a explica faptele observate în vederea cromatică.

Primarele generatoare

Pentru scopul nostru ne vom ocupa de două principii ce stau la baza opticii, fiziologiei și psihologiei diferitelor teorii asupra culorilor, și anume culorile primare și complementaritatea. Multe confuzii sînt perpetuate de termenul „culori

primare", care se aplică în cazul a două concepte total diferite. Trebuie să distingem net între *primarele generatoare* și *primarele fundamentale*. Prin primare generatoare voi înțelege acele culori necesare pentru a genera, fizic sau fiziologic, o gamă largă de culori, pe cînd primarele fundamentale sînt culorile pure de bază cu ajutorul cărora simțul vederii clădește perceptual organizarea configurațiilor colorate. *Primarele generatoare se referă la procesele prin care iau naștere culorile; primarele fundamentale sînt elementele a ceea ce vedem după apariția culorilor în cîmpul vizual.* Acestea din urmă vor fi discutate atunci cînd vom vorbi despre combinarea culorilor în arta vizuală. Aici ne interesează doar cele dintîi.

Toate sistemele de teorie a culorii și toate procedeele practice de generare a culorilor se bazează pe principiul că un mic număr de culori este suficient pentru producerea, prin combinare, a unui foarte mare număr de nuanțe. Nici omul, nici natura nu-și poate permite să folosească un mecanism ce ar asigura un tip special de receptor sau generator pentru fiecare nuanță. Nu este nimic intangibil în privința numărului sau naturii primarelor generatoare. Așa cum am arătat, teoria lui Hering implică sensibilitatea la șase culori de bază: alb și negru, albastru și galben, verde și roșu. Helmholz, susținînd teoria tricromatică al lui Thomas Young, avertiza împotriva părerii curente că culorile pure de bază, roșul, galbenul și albastrul, sînt singurele justificabile natural. El sublinia, bunăoară, că verdele nu se poate obține combinînd o lumină pur albastră cu una pur galbenă. De fapt, Young dedusese din experimentele sale cu lumini colorate pe care le combina proiectîndu-le pe un ecran, că lumina albă putea fi compusă din „un amestec numai de roșu, verde și violet, în proporție de aproximativ două părți roșu, patru părți verde și o parte violet".

Aceleași trei culori, roșu, verde și violet, au fost propuse de Young și, mai tîrziu de Helmholz, ca fiind cele mai probabile primare generatoare în cadrul vederii cromatice, dar nici unul din ei n-a încercat să dovedească anatomic că așa stau lucrurile. De-abia în anii 1960 s-a stabilit experimental că „vederea cromatică la vertebrate este mediată de trei pigmenți fotosensibili separați în trei tipuri diferite de celule receptoare din retină, și că unul din acești pigmenți receptează în principal lumina albastră, unul lumina verde și unul lumina roșie" (MacNichol). Să notăm totuși că denumiri ca „albastru" sau „violet" nu înseamnă prea mult decît dacă știm exact la ce nuanță a culorii se referă. Descrieri obiective se pot obține doar măsurînd lungimile de undă corespunzătoare din spectru. Experimentele arată că cele trei tipuri de receptori cromatici sînt cel mai sensibili la lumină de circa 447 milimicroni (albastru-violet), 540 milimicroni (verde) și 577 milimicroni (galben). Fiecare dintre aceste valori numerice reprezintă vîrful unei curbe de sensibilitate ce acoperă o porțiune relativ mare din spectru și se suprapune parțial celorlalte două. Astfel curba culminînd în galben se întinde suficient în zona roșie a spectrului pentru

ca tipul respectiv de celule receptoare să sesizeze și roșul. Lungimile de undă determinate variază întrucîtva de la un cercetător la altul.

Aceste trei primare generatoare și-au dovedit utilitatea în evoluția biologică. În principiu însă, orice grup de trei culori este util, după afirmația lui James Clark Maxwell, atîta timp cît nici una din ele nu se poate obține dintr-un amestec al celorlalte două. Pentru rezultate mai grosiere sînt de ajuns și două primare. Mai multe primare generează o imagine mai rafinat fidelă. Pînă la urmă totul este o problemă de echilibru între economie și calitate.

Adiție și substracție

Determinarea culorilor optime pentru a genera întreaga gamă depinde și de faptul dacă culorile se combină prin adiție ori prin substracție. Și aici datele eronate abundă. Deosebit de greșită este afirmația că luminile se amestecă aditiv, iar pigmenții substractiv. Desigur, putem combina lumini aditiv, suprapunîndu-le pe un ecran de proiecție, dar filtrele colorate folosite în acest scop acționează substractiv asupra luminii ce trece prin ele. Tot astfel, două sau trei filtre de culori dispuse în succesiune au asupra luminii un efect substractiv. Pe de altă parte, particulele pigmenților amestecați de pictori sau petele de culoare folosite în procesul de tipărire în culori sînt parțial juxtapuse și parțial suprapuse într-o combinație foarte complicată de adiție și substracție, astfel încît rezultatul este greu de prezis.

În combinarea *aditivă* ochiul primește suma energiilor luminoase ce se concentrează într-un loc, de pildă pe un ecran de proiecție. Totalul este așadar mai strălucitor decît fiecare din componente. În condiții ideale, o combinație potrivită de componente va genera un alb sau un gri deschis. De pildă, putem obține acest rezultat printr-o îmbinare aditivă de elemente albastre și galbene. Dacă plasăm segmente de culoare și strălucire diferită pe un disc ce se rotește, acestea se vor combina în raport cu mărimea suprafeței de disc pe care o acoperă. Culorile receptate prin simțul vizual sînt rodul unui proces aditiv, întrucît cele trei tipuri de receptori cromatici, amplasați alături în zona centrală a suprafeței retiniene, combină stimulii pe care îi primesc. Astfel lumina ce excită toate cele trei tipuri de receptori într-un raport corespunzător va genera senzația de alb.

Substracția produce senzații cromatice prin ceea ce rămîne după absorbție. Vitraliile sînt filtre de culori, care reduc lumina ce le străbate dinspre exterior. Culoarea locală a obiectelor rezultă din lumina pe care acestea o reflectă după ce suprafețele respective și-au „înghițit" partea de radiație luminoasă; o suprafață roșie „înghite" totul afară de lungimile de undă corespunzînd culorii roșii. Cele trei primare generatoare indicate pentru filtrele substractive sînt un albastru verzui (azuriu), un galben și un magenta; dintre acestea, oricare două se combină prin substracție în albastru, roșu și, respectiv, verde. Astfel culorile

care pînă la urmă compun imaginea sînt, mai mult sau mai puțin, aceleași ca și primarele generatoare din procesul aditiv.

Combinarea aditivă a culorilor se realizează după cîteva reguli simple, care depind integral de felul stimulului generat în ochi de către culorile în cauză. Rezultatul substracției, pe de altă parte, depinde nu de felul cum se prezintă culorile, ci de compoziția lor spectrală. Așa cum subliniază Manfred Richter, dacă două culori ce par la fel sînt constituite din componente spectrale diferite, ele pot da rezultate diferite prin combinare substractivă cu aceeași a treia culoare. Iar pe cînd produsul adiției corespunde sumei spectrelor luminilor individuale, cel al substanței derivă din produsul transmisivităților filtrelor folosite. Ținînd seama de acest fapt, George Biernson sugerează că combinarea substractivă a culorilor ar putea fi mai corect numită „multiplicativă".

Complementare generatoare

Dacă cititorul continuă să mă urmărească, aș dori să arăt acum că, deoarece adiția și substracția culorilor sînt procese atît de diferite, ele reclamă condiții diferite pentru complementaritate. Dacă neglijăm această deosebire, putem face cu ușurință presupuneri greșite sau putem fi puși în încurcătură de contradicții aparente între afirmații ce se referă de fapt la lucruri diferite. Într-un articol remarcabil despre tehnica impresioniștilor, J. Carson Webster critică părerea răspîndită, dar eronată, că aceștia obțineau un efect de verde viu alăturînd tușe de albastru și galben, care se contopeau în ochiul privitorului. Webster constată că impresioniștii nu făceau așa ceva, pentru simplul motiv că prin juxtapunerea de albastru și galben se obține un efect aditiv de alb sau gri. Verdele apare doar prin amestecul de pigment albastru și galben.

Am stabilit distincția dintre primarele generatoare și cele fundamentale. Vom aplica acuma aceeași distincție culorilor complementare. *Complementarele generatoare* sînt culori care în combinație generează un alb sau cenușiu monocromatic. *Complementarele fundamentale* sînt culori care, așa cum le vede ochiul, se reclamă și se completează reciproc. A confunda aceste două noțiuni înseamnă a ne expune la complicații inutile. Astfel un cerc schematic al culorilor obținut pe baza rezultatelor suprapunerii optice a luminilor indică galbenul și albastrul ca pereche complementară, prezentîndu-le în poziție diametral opusă. Faptul va stîrni protestul pictorilor, care afirmă că în sistemul lor cromatic împerecherea galbenului cu albastru duce la un efect parțial, incomplet; pentru pictor, galbenul este complementar unui violet sau purpuriu, iar albastrul, oranjului. Nu este nici o contradicție aici. Cele două tabere se referă la lucruri diferite.

Complementarele generatoare pot fi verificate prin diverse metode. La prima vedere nu ne vom aștepta neapărat ca acele culori ce dau alb sau gri prin combinarea luminilor să fie cele care dau același rezultat atunci cînd învîrtim suprafețele colorate de pe un disc. Judecînd însă după rezultatele publicate, toate

metodele de adiție folosite duc la rezultate identice. Woodworth și Schlosberg indică următoarele perechi complementare:

roșu și verde albastru
portocaliu și albastru verde
galben și albastru
verde galben și violet
verde și purpuriu

Rezultatele par să concorde și cu perechile complementare obținute prin mecanismele fiziologice din cadrul sistemului nervos. Afirmația este valabilă pentru contrastul simultan prin care, bunăoară, o bucățică de hîrtie gri plasată pe un fond verde pare purpurie, ca și pentru imaginile remanente, care după Helmholz ne dau următoarele perechi complementare:

roșu și verde albastru
galben și albastru
verde și roșu trandafiriu.

Diferențe minore pot fi ascunse de faptul că numele culorilor nu redau decît aproximativ nuanțele exacte observate în timpul experimentelor.

Este remarcabil că rezultatele privind complementarele generatoare concordă atît de mult, căci măcar într-o privință evidentă ele nu corespund sistemului de complementare fundamentale pe care, din motive întemeiate, îl preferă artiștii. Așa cum arătam mai sus, în acest sistem albastrul și galbenul nu sînt deloc acceptate ca fiind complementare, deoarece roșul, a treia primară fundamentală, lipsește din combinație. Se pare că avem de-a face aici cu un principiu de relații vizuale care nu reflectă pur și simplu contrariile fiziologice de bază manifeste în fenomenele de contrast și care nici măcar nu este afectat de ele.

Pentru a simplifica lucrurile am vorbit mai mult despre perechile complementare, dar, desigur, orice număr de culori, convenabil alese, se pot combina, dînd un efect monocromatic. Grupurile de trei culori întîlnite în vederea cromatică, în tiparul în culori și în televiziunea în culori, sînt complementare: oricare două din cele trei culori sînt complementare cu a treia. Iar principala descoperire a lui Newton înseamnă de fapt că orice culoare din spectru este complementară tuturor celorlalte împreună. În sfîrșit, trebuie să notăm că complementaritatea nu se aplică numai în cazul nuanței, ci și în cea sa strălucirii. Un pătrat negru lasă ca imagine remanentă unul alb, iar o lumină verde contrastează cu un roșu închis.

O unealtă capricioasă

Foarte puțin s-a scris despre culoare ca mijloc de organizare picturală. Avem descrieri ale paletei folosite de anumiți pictori; există aprecieri critice, lăudînd sau condamnînd felul cum un artist folosește culoarea. Dar în general nu putem să nu fim de acord cu istoricul de artă Allen Pattillo cînd afirmă că „multe din cele ce s-au scris despre pictură, trebuie s-o spunem, s-au scris aproape

ca și cum picturile ar fi lucrări în alb și negru". La unele catedre de artă se preferă diapozitivele în alb-negru, fie pentru că culorile „distrag atenția" de la forme, fie, mai justificat, pentru că reproducerile nu sînt fidele.

Toți cei care au utilizat diapozitive în culori știu că nu există două reprezentări identice ale aceluiași obiect și că diferențele sînt deseori grosolane. Chiar în condiții optime, proiectarea diapozitivelor pe ecran transformă tonurile superficiale atenuate ale picturilor în rapsodii strălucitoare cromatice, iar schimbarea dimensiunilor afectează atît aspectul, cît și compoziția. Reproducerile în culori din cărțile și revistele de artă variază de la excelente pînă la foarte proaste. Cel mai adesea privitorul nu-și poate da seama în ce măsură i se redă coloritul real.

Lăsînd la o parte imprecizia redării, chiar și originalele ne pot înșela. Majoritatea capodoperelor picturale pot fi văzute numai prin straturi de verniu înnegrit, care a încorporat praful secolelor. Putem vedea mai bine peștii înotînd în apa verzuie mîloasă a unui acvariu decît adevăratul chip al Giocondei. De veacuri întregi nimeni n-a mai văzut un Tițian sau un Rembrandt real, iar curățirea și restaurarea picturilor, se știe, duce la rezultate incerte. Mai mult, chiar și vopselele se schimbă din punct de vedere chimic. Văzînd albastruri agresive dînd iama prin compozițiile lui Bellini sau Rafael, ori o acuarelă de Cézanne albită ireparabil de lumina soarelui, înțelegem că ceea ce știm despre operele din patrimoniul nostru se întemeiază într-o măsură considerabilă pe vorbe și pe imaginație.

Am menționat cît de puternic este influențată culoarea de ecleraj. Schimbările provocate de acesta nu sînt simple transmutări: lumina de o anumită culoare afectează diferitele culori dintr-un tablou în mod diferit. Și mai importantă este permanenta interacțiune a culorilor prin contrast sau asimilare. Puneți un triunghi lîngă un pătrat și veți constata că ele rămîn ca atare, deși formele se influențează întrucîtva reciproc. Dar un albastru pus lîngă un roșu pronunțat tinde spre verde, iar două picturi expuse alături pe un perete își pot modifica profund coloritul prin influență reciprocă.

O nuanță de verde care părea moderată în carnetul de eșantioane al magazinului vă poate copleși atunci cînd acoperă pereții. Arborii și conurile cromatice pe care le-au creat Munsell și Ostwald pentru prezentarea sistematică a culorilor după nuanță, strălucire și saturație ne fac de minune să înțelegem interacțiunea complexă a celor trei elemente; dar o culoare văzută în contextul vecinelor sale se schimbă dacă o plasăm în altă ambianță.

N-are rost să vorbim despre o culoare „așa cum este într-adevăr"; ea va fi totdeauna determinată de context. Un fond alb nu înseamnă nicidecum un fond nul, ci are puternice particularități proprii. Wolfgang Schöne subliniază că în picturile europene din secolele XVI—XVIII, lumina primează asupra culorii și că, de aceea, asemenea picturi nu trebuie așezate pe pereți albi sau foarte luminoși. Expuneri nereușite de acest fel se întîlnesc, afirmă Schöne, la Luvru, Uffizi, Galeria Națională din Londra și Kunsthalle din Hamburg, sub influența picturii moderne, care pune culoarea mai presus de lumină — un efect intensificat prin acțiunea pereților colorați deschis.

La toate aceste incertitudini trebuie să adăugăm problemele identificării perceptuale și verbale. Atunci cînd observatorilor li se prezintă un continuu al culorilor curcubeului, de pildă un spectru solar, ei nu concordă în indicarea zonelor unde principalele culori apar sub aspectul lor cel mai pur. Faptul este valabil chiar și pentru primarele fundamentale, mai ales pentru roșul pur, pe care observatorii îl pot situa oriunde între 660 și 760 de milimicroni. Așadar orice nume de culoare se referă la o gamă de nuanțe posibile, astfel încît comunicarea verbală fără percepție directă este cu totul imprecisă. Newton, de exemplu, folosea denumirile „violet" și „purpuriu" în mod indiscriminat — lucru de loc neglijabil, căci, conform uzului nostru modern, violetul se include în spectrul luminii, dar purpuriul nu. Chiar și în epoca noastră, Hilaire Hiler a alcătuit un tabel al numelor de culori care ne spune, bunăoară, că acea culoare corespunzînd lungimii de undă de 600 milimicroni este numită de diferiți autori portocaliu de crom, roșu auriu, portocaliu spectral, portocaliu stacojiu, roșu oriental, portocaliu roșu de cadmiu sau portocaliu roșu.

Este deci clar de ce examinarea problemelor culorii prezintă nenumărate obstacole și de ce, implicit, avem atît de puține discuții utile. Totuși această situație nu trebuie interpretată ca însemnînd că ceea ce vedem cînd privim o pictură este imprecis, accidental sau arbitrar. Dimpotrivă, în orice compoziție reușită, nuanța, locul și dimensiunile fiecărei zone cromatice, ca și strălucirea și saturația ei sînt astfel folosite încît toate culorile, luate împreună, se stabilizează reciproc într-un ansamblu echilibrat. Ambiguitățile ce se nasc din raporturile dintre părți se compensează în contextul general, iar opera completă, receptată corespunzător, constituie un mesaj obiectiv definit.

Culorile individuale rezistă generalizării abstractizante. Ele se leagă de locul și de timpul respectiv. Dar în cadrul oricărei ordini date ele se comportă legic și se supun regulilor structurale, pe care le sesizăm intuitiv, dar despre care, deocamdată, știm mult prea puțin.

În căutarea armoniei

În ce raporturi se află culorile între ele? Majoritatea specialiștilor au abordat întrebarea ca și cum ea ar însemna „care culori se asociază armonios?" și au încercat să determine acele combinații cromatice în care toate ingredientele se îmbină ușor și plăcut. Rețetele lor proveneau din încercările de a clasifica toate valorile cromatice într-un sistem obiectiv și desăvîrșit. Primele sisteme de acest fel erau bidimensionale, redînd succesiunea și unele relații reciproce ale nuanțelor cu ajutorul unui cerc sau poligon. Mai tîrziu, cînd s-a înțeles că culoarea este determinată de cel puțin trei atribute — nuanță, strălucire și saturație —

au apărut modele tridimensionale. Piramida culorilor al lui J. H. Lambert datează din 1772. Pictorul Philipp Otto Runge publica în 1810 o prezentare ilustrată a unui model sferic despre care scria: „Este imposibil să ne imaginăm vreo nuanță născută din amestecul celor cinci elemente (albastru, galben, roșu, alb și negru) care să nu fie cuprinsă în acest cadru, iar întregul sistem nu poate fi reprezentat prin nici o altă schemă corectă și completă. Și întrucît fiecare nuanță este pusă în raportul ei corect cu toate elementele pure și cu toate amestecurile, această sferă trebuie considerată o soluție universală, care permite oricui să se orienteze în contextul general al tuturor culorilor". Ulterior și psihologul Wilhelm Wundt a propus o sferă a culorilor, iar după el Ostwald a elaborat un fel de dublu con. Arborele culorilor creat de pictorul Albert Munsell este de asemenea sferic în principiu. O prezentare foarte atractivă a unui sistem general a fost făcută de Paul Klee pentru studenții săi de la Bauhaus. El a numit-o „canonul totalității culorilor".

Deși deosebindu-se ca formă, diversele modele de clasificare a culorilor se bazează toate pe același principiu. Axa centrală verticală reprezintă scara valorilor de strălucire acromatice, de la cel mai luminos alb în vîrf pînă la cel mai întunecat negru la bază. Ecuatorul, sau conturul poligonal ce îi corespunde, conține scara nuanțelor la un nivel mediu de strălucire. Fiecare segment orizontal al corpului respectiv ne prezintă toate gradele de saturație existente pentru toate nuanțele la un nivel de strălucire dat. Cu cît se află mai aproape de limita exterioară a segmentului, cu atît mai saturată este culoarea; cu cît e mai aproape de axa centrală, cu atît mai mare va fi amestecul ei cu un gri de aceeași strălucire

Duble piramide, duble conuri și sfere ale culorilor, toate concordă în a-și avea circumferința maximă la înălțimea medie și în a se îngusta spre poli.Aceste idealizări neglijează faptul că diferitele nuanțe ating cea mai mare intensitate a saturației la niveluri de strălucire diferite; astfel galbenul este cel mai pur la un nivel relativ înalt de strălucire, iar albastrul purpuriu la un nivel mai scăzut.

Conul și piramida pe de o parte și sfera pe de alta implică teorii diferite despre ritmul în care variază gama saturației în raport cu variația strălucirii. Deosebirea dintre rotunjimea conului sau sferei și unghiularitatea piramidei diferențiează între ele teorii ce prezintă succesiunea nuanțelor ca o scară alunecătoare continuă și teorii care pun accentul pe trei sau patru culori elementare ca factori-cheie ai sistemului. În sfîrșit, există o diferență între modelele cromatice de formă regulată, care asigură spațiu pentru toate culorile considerate posibile în principiu, și cele de formă neregulată ca, de pildă, arborele culorilor al lui Munsell, care prezintă numai culorile ce pot fi obținute cu pigmenții de care dispunem astăzi.

Aceste sisteme sînt menite să slujească unui dublu scop: să permite identificarea obiectivă a oricărei culori și să arate care culori se armonizează între ele. Mă voi ocupa aici de această din urmă funcție. Ostwald pornea de la presupunerea fundamentală că „două sau mai multe culori, pentru a se armoniza, trebuie să

fie egale sub raportul elementelor esențiale". Nefiind sigur dacă strălucirea poate fi considerată un element esențial, el își întemeia regulile de armonie fie pe identitatea nuanței, fie pe cea a saturației. Implicația era că toate nuanțele sînt concordante atît timp cît au saturație egală. Dar chiar și așa, Ostwald considera că anumite nuanțe se asortează deosebit de bine, mai ales acelea aflate în poziții opuse pe cercul culorilor și care reprezentau o pereche de complementare. Se presupunea că orice divizare regulată în trei a cercului dă o combinație foarte armonioasă, deoarece și triadele de acest fel sînt complementare, adică, prin amestec în părți egale, dau culoarea gri. Observăm aici presupunerea implicită că acele culori care *generează* prin combinare o culoare acromatică sînt de asemenea *percepute* drept complementare fundamentale.

Și Munsell își baza teoria despre armonie pe principiul elementelor comune. Orice cerc orizontal în jurul axei modelului său cromatic reprezenta un set de culori armonioase, deoarece conținea toate nuanțele de strălucire și saturație egală. Orice linie verticală definea armonia ca întregul set de culori diferențiate doar prin strălucire. Iar cum orice rază orizontală grupează toate gradele de saturație pentru o nuanță de o anumită strălucire, acești gradienți erau și ei considerați armonioși. Munsell a mers însă mai departe, sugerînd că „centrul sferei este punctul natural de echilibru pentru toate culorile", astfel încît orice dreaptă ce străbate centrul va lega culori armonizate. Aceasta însemna că două nuanțe complementare se puteau combina astfel încît strălucirea mai mare a uneia să se compenseze prin strălucirea mai mică a celeilalte. Munsell accepta de asemenea culori plasate pe o suprafață sferică „în linie dreaptă", înțelegînd probabil prin aceasta un cerc mare.

Armonia este, desigur, necesară, în sensul larg că toate culorile dintr-o compoziție trebuie să se îmbine într-un ansamblu unitar pentru ca să se poată stabili anumite raporturi între ele. Se poate de asemenea ca toate culorile folosite într-o pictură reușită sau de către un pictor bun să se afle între anumite limite, care să excludă unele nuanțe, valori de strălucire sau niveluri de saturație. Întrucît avem acum criterii destul de temeinice pentru identificare obiectivă, ar fi util să măsurăm gama coloristică a anumitor opere și a anumitor artiști. O asemenea încercare a fost făcută de Egbert Jacobson. Mult mai puțin probabil este să se constate însă că culorile folosite de artiști în numeroase cazuri se încadrează în regulile simple sugerate de sistemele armoniei cromatice.

De fapt raporturile dintre culori sînt puternic afectate de alți factori picturali. Atît Ostwald, cît și Munsell recunoșteau influența mărimii și propuneau ca suprafețele mari să aibă culori atenuate, iar culorile foarte saturate să fie folosite doar pe porțiuni mici. Se pare însă că pînă și acest factor suplimentar complică atît de mult regulile armoniei încît le face practic inutile, și mai sînt mulți alți factori importanți, care nu pot fi stabiliți cantitativ atît de comod ca mărimea. Influentul profesor de artă Adolf Hölzel sugera la începutul secolului că „o pictură atinge armonia doar atunci cînd toate culorile ei, introduse în varie-

tatea și organizarea artistică cuvenită, se combină dînd alb". Dacă o asemenea situație ar fi verificată experimental cu ajutorul unui disc al culorilor, e de așteptat că rezultatele nu vor confirma teoria.

Există totuși obiecții mai esențiale la principiul pe care se bazează regulile armoniei culorilor. Conform acestui principiu, o compoziție coloristică trebuie privită ca un întreg în care toate elementele se acordă între ele. Orice relații locale între „vecini" prezintă aceeași plăcută concordanță. Evident, acesta este cel mai primitiv tip de armonie, potrivit doar pentru coloritul grădinițelor și al îmbrăcămintei pentru copii. Istoricul de artă Max. J. Friedländer vorbea despre „cel mai ieftin soi de armonie" în pictură, obținut prin căldura și întunecarea exagerată a culorilor, așa cum apar ele prin straturile de verniu. O compoziție coloristică bazată numai pe un asemenea numitor comun ar putea reda doar o lume pe pace absolută, lipsită de acțiune, cu o atmosferă statică. Ea ar reprezenta acea scară de seninătate fără viață în care, pentru a folosi limbajul fizicienilor, entropia se apropie de maximum absolut.

O privire în domeniul muzicii ne va lămuri mai bine. Dacă armonia muzicală s-ar preocupa numai de regulile ce stabilesc care sunete se asociază satisfăcător, ea s-ar limita la un fel de protocol estetic pentru muzica oferită la banchete. În loc să-i spună muzicianului prin ce mijloace poate exprima ideea urmărită, ea l-ar învăța doar cum să treacă neobservat. În fond, acest aspect al armoniei muzicale s-a dovedit lipsit de o permanență valabilă, deoarece el depinde de gustul epocii. Efecte respinse în trecut sînt binevenite azi. Uneori asemenea reguli sînt depășite chiar în momentul formulării lor. Lucrul s-a întîmplat și cu anumite criterii de armonie cromatică. De pildă, Wilhelm Ostwald, comentînd în 1919 o regulă potrivit căreia culorile saturate trebuie folosite doar pe porțiuni foarte mici, afirma că suprafețele mari de vermilion pur, așa cum se pot vedea la Pompei, sînt țipătoare „și că toate credințele oarbe, superstițioase în superioritatea «celor vechi» n-au putut menține vii încercările de repetare a unor asemenea orori". Citind așa ceva astăzi ne putem aminti de o pictură a lui Matisse, în care aproximativ 38 metri pătrați de pînză sînt acoperiți aproape complet și foarte satisfăcător cu un roșu puternic; pictura a fost făcută în 1911.

Dar, ca să revenim la muzică, regulile formei recomandabile nu se prea ocupă cu asemenea chestiuni. Arnold Schönberg ne spune în *Teoria armoniei*: „Conținutul doctrinei privind compoziția muzicală se împarte de regulă în trei: armonia, contrapunctul și teoria formei. Armonia este învățătura despre acorduri și despre conexiunile lor posibile sub raportul valorilor arhitectonice, melodice și ritmice și al ponderii relative. Contrapunctul este învățătura despre mișcarea vocilor sub raportul combinării motivice ... Teoria formei tratează despre organizare în construcția și dezvoltarea gîndirii muzicale". Cu alte cuvinte, teoria muzicală nu se ocupă cu stabilirea sunetelor ce se combină grațios, ci cu problema de a da o formă potrivită conținutului urmărit. Necesitatea ca totul să ducă la un ansamblu unitar este doar un aspect al acestei probleme, și în muzică el nu poate fi satisfăcut extrăgînd compoziția dintr-o serie de elemente ce se îmbină curgător în orice aranjament.

A afirma că toate culorile dintr-o compoziție picturală se includ într-o secvență simplă derivată dintr-un sistem cromatic ar însemna nu mai mult — și, probabil, mult mai puțin — decît a spune că toate notele unei piese muzicale se potrivesc între ele deoarece sînt în aceeași tonalitate. Chiar dacă afirmația e corectă, ea nu spune totuși aproape nimic despre structura lucrării, iar noi n-am ști care sînt părțile componente și cum se leagă aceste părți în ansamblu. N-am ști nimic despre organizarea specifică a elementelor în spațiu și în timp; și totuși este adevărat că aceeași îmbinare de tonuri va da o melodie plăcută într-o anumită succesiune și un haos de sunete într-un amestec întîmplător. La fel cum același grup de culori va produce un talmeș-balmeș lipsit de sens într-un aranjament și un tot organizat în altul. Mai mult, se înțelege de la sine că divizările sînt tot atît de importante în compoziție ca și legăturile. Unde nu există părți separate nu este nimic de legat, iar rezultatul constituie un amestec amorf. E util să ne amintim că scara muzicală poate servi ca „paletă" a compozitorului tocmai pentru că tonurile ei nu se îmbină toate laolaltă într-o concordanță facilă, ci oferă de asemenea felurite grade de dezacord. Teoria tradițională a armoniei cromatice tratează numai despre realizarea conexiunilor și evitarea divizărilor, și de aceea este, în cel mai bun caz, incompletă.

Elementele scării

Ce știm despre sintaxa culorilor, adică despre acele proprietăți perceptuale care fac posibile configurațiile cromatice organizate? În primul rînd care sînt unitățile elementare ale compoziției culorilor și cîte există? Materia primă se prezintă sub forma unor scări continuu alunecătoare. Scara nuanțelor o cunoaștem cel mai bine din spectrul solar. Strălucirea și saturația au de asemenea scări, ducînd de la gradul minim pînă la gradul maxim al acestor proprietăți. Numărul cel mai mare al nuanțelor de gri pe care le poate distinge observatorul mijlociu pe scară între alb și negru este, după unele surse, de circa 200. Merită notat că numărul nuanțelor ce pot fi distinse într-un spectru de culori pure între cele două extreme, violet și roșu purpuriu, este, se pare, puțin mai mic, de circa 160.

În muzică numărul tonurilor folosite este considerabil mai mic decît numărul nivelurilor de înălțime pe care le poate distinge urechea omenească. De aici, afirmația curentă că exprimarea muzicală se realizează printr-un număr limitat de elemente standardizate, pe cînd pictorul se plimbă liber prin întregul continuu cromatic: așa cum spune Nelson Goodman, muzica are o notație disjunctă, în timp ce pictura este sintactic densă. Dintr-un punct de vedere pur mecanic, este adevărat, firește, că pictorul poate opera cu gradații continue de nuanțe cromatice. Dacă însă, în loc de a-i „baleia" suprafața cu un colorimetru, examinăm pictura așa cum o percepem de fapt, vom constata că nu putem

găsi o organizare vizuală decît dacă este bazată pe un număr limitat de valori perceptuale ce alcătuiesc scheletul structurii în care se inserează gradațiile mai fine. Amestecurile mai subtile apar ca inflexiuni secundare sau variații ale acestei scări fundamentale, ori formează o gamă de acorduri în care elementele comune rămîn detectabile. Astfel culoarea unei fețe de masă se poate modula în zeci de nuanțe fără să-și piardă albeața fundamentală, iar o triadă de verde, violet și galben se poate combina în orice număr de proporții, rămînînd totuși vizibilă în orice punct al picturii ca tonalitate fundamentală.

Același tip de gradație apare, desigur, și în muzică dacă ascultăm execuția propriu zisă, fără a confunda muzica auzită cu notația ei. Mai ales în practica cîntăreților vocali și a interpreților la instrumente cu coarde, în improvizațiile și în armonizarea liberă a orchestrelor de jazz, în muzica primitivă și populară, intonația deviantă și glissando-urile sînt foarte frecvente și la locul lor.

Dacă studiem materia primă a gradațiilor cromatice, bunăoară într-un spectru, notăm că, și atunci cînd succesiunea trece lin de la o nuanță la alta, anumite culori se disting prin puritatea lor. Desemnez prin acest termen, *puritate*, două calități care trebuie să rămînă distincte: 1) un portocaliu sau un verde arată pur cînd apare singur, adică fără vreun adaos care să ne facă să vedem un portocaliu roșcat sau un verde gălbui; 2) un albastru, un galben sau un roșu este pur deoarece el constituie un element ireductibil, adică nu apare ca un amestec în sensul în care verdele este o combinație de albastru și galben, iar purpuriul una de roșu și albastru.

Această puritate perceptuală n-are nimic în comun cu puritatea fizică sau spectrală. În spectru o singură lungime de undă poate genera un albastru verzui care arată foarte asemănător unui amestec, iar un roșu „curat" se poate obține suprapunînd un filtru galben și unul magenta. Pe de altă parte, nici diferențierea nuanțelor pure nu pare să se reflecte în lungimile de undă ce le corespund fizic sau în modul în care aceste nuanțe se combină prin cooperarea aditivă a receptorilor retinieni.

Cele trei culori pure indivizibile, albastru, galben și roșu, sînt *primarele fundamentale*. S-a discutat mult dacă ar trebui adăugat și verdele ca o a patra culoare primară, în parte pentru că se neglija diferența dintre primarele fundamentale și cele generatoare. De pildă, Hering a elaborat un cerc al culorilor împărțit în patru cadrane egale, în care albastrul și galbenul ocupau poziții diametral opuse, ca pereche complementară. Cu toate că ne previne să nu confundăm „culoarea — calitate senzorială cu materialele cărora culoarea pare să le aparțină", el era probabil influențat de modul în care sînt generate culorile prin combinații aditive de lumini, cum ar fi activitatea contrastantă a receptorilor retinieni descrisă în cadrul propriei lui teorii fiziologice. Poate fi adevărat că o scară continuă de nuanțe are un punct de extrem net în zona verdelui pur, pe cînd roșul se poate transforma mai lin, printr-o schimbare continuă a raportului, trecînd prin portocaliu spre galben. Dacă, pe de altă parte, plasăm un

verde între un albastru și un galben, el se comportă foarte diferit de un roșu așezat în aceeași poziție. Verdele pare intermediar între celelalte două culori, dar roșul nu. Poate că verdele se prezintă ca fiind o culoare elementară în anumite condiții și ca un amestec de galben și albastru în altele.

Artiștii, de la pictorul englez Moses Harris din secolul al XVIII-lea pînă la Turner și Delacroix, Goethe, Van Gogh și Albers, au fost de acord că sistemul cromatic al pictorului se întemeiază pe triada roșu, albastru și galben. „E de-a dreptul supărător!" spunea Paul Klee despre cercul culorilor bazat pe patru fundamentale.

Întrucît cele trei primare fundamentale sînt indivizibil pure, ele nu pot fi puse în relație reciprocă pe baza unui numitor comun. Fiecare din ele le exclude total pe celelalte două. Unicul mod în care putem spune că aceste primare fundamentale se atrag se datorește rolului lor ca elemente ale unei triade complementare. Vom discuta acest lucru în curînd. Dar altfel, ele pot fi corelate numai prin strălucire ori saturație, iar nu în calitate de nuanțe.

O punte poate totuși fi creată între oricare două dintre acest primare fundamentale cu ajutorul amestecului. Portocaliul asigură o asemenea punte între galben și roșu. Toate amestecurile de galben și roșu pot fi ordonate și comparate după raporturile în care se află cele două componente: verdele face același lucru pentru albastru și galben, iar purpuriul pentru roșu și albastru.

Nuanțele pure nu pot niciodată oferi asemenea tranziții. Ele constituie poli și rămîn izolate sau apar la începutul ori la sfîrșitul unei secvențe de valori cromatice; de asemenea, ele pot marca punctul culminant în care secvența își schimbă sensul. Petele roșii din peisajele lui Corot sînt în contrast, dar și în echilibru, cu culorile din jurul lor, nefiind însă legate de acestea în nici un fel. Cézanne marchează adesea punctul maxim al unei convexități — un măr sau un obraz — printr-o pată de roșu pur. Uneori el pune un albastru pur în fundul unei cavități — de pildă în colțul unui ochi. Nuanțele neamestecate furnizează, în plus, compoziției „locuri de repaus", cu note fundamentale, servind drept cadru de referință stabil pentru amestecuri. În acuarelele tîrzii ale lui Cézanne, în care el evită nuanțele neamestecate, violetul, verdele și galbenul roșcat par să se miște liber într-un flux constant, fără nici un repaus afară de echilibrul suprem al picturii în ansamblu.

Culorile secundare și alte amestecuri ale culorilor primare își derivă caracterul din aceea că sînt percepute ca hibrizi. Ele au o dualitate vibrantă, tinzînd spre cel mai puternic dintre cei doi poli sau încercînd, printr-o permanentă interacțiune dinamică, să mențină echilibrul între cele două nuanțe „părinți". Într-o compoziție picturală bazată pe triada secundară oranj-purpuriu-verde, găsim o interacțiune continuă între aceste trei elemente. Fiecare culoare are o primară în comun cu fiecare din celelalte două, astfel că fiecare dintre ele este atrasă în două direcții diferite. De exemplu, oranjul este atras către galbenul din verde și către roșul din purpuriu. Datorită acestui element comun, fiecare

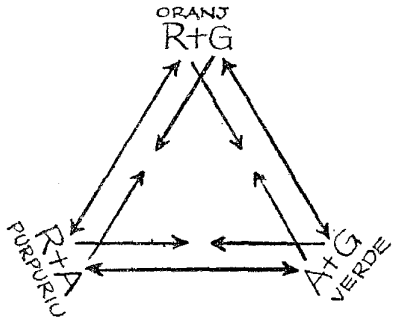


Figura 234

pereche se suprapune celeilalte, putîndu-se afirma că ele „alunecă" una într-alta. În același timp însă, ambii vecini ai oranjului conțin cea de-a treia fundamentală, albastrul, de la care oranjul este exclus, dar către care el tinde pentru împlinire complementară (fig. 234). De aici, jocul marcat dinamic al atracțiilor și respingerilor dintr-o asemenea schemă.

Dacă primarele pure acționează ca elemente subordonate într-o compoziție bazată pe cele trei secundare, ele funcționează ca triada fundamentală a scării muzicale, asigurînd cadrul pentru diversele combinații și, de asemenea, sporind tensiunea prin explicitarea fundamentului de la care se abat amestecurile. Dacă, dimpotrivă, cele trei primare constituie tema dominantă, se obține o stabilitate clasicistă, în felul celor preferate, bunăoară, de Poussin. În acest caz, secundarele din poziția subordonată contribuie la înviorarea acordului static al temei.

Sintaxa combinațiilor

Mai în detaliu mă voi referi din nou la diferența dintre amestecurile care mențin cele două fundamentale în echilibru și acelea în care una din fundamentale predomină. Dacă, pentru simplificare, excludem nuanțele suplimentare rezultînd din combinații cu alb sau negru — cum ar fi nuanțele de brun — obținem un sistem de nouă amestecuri principale:

ALBASTRU	violet	albastru + roșu	purpuriu	ROȘU
ROȘU	roșu galben	oranj	galben roșu	GALBEN
GALBEN	galben verde	verde	albastru verde	ALBASTRU

Aceste amestecuri pot servi drept stadii de tranziție între fundamentale. Comparate cu prima și a treia coloană de amestecuri, amestecurile echilibrate din coloana centrală sînt relativ stabile și autonome, în ciuda corelațiilor menționate mai sus. Celelalte șase amestecuri, în care o fundamentală predomină asupra celeilalte, au proprietățile dinamice ale „sensibilei", adică ne apar ca devieri de la fundamentala dominantă și prezintă o tendință spre puritatea acestei fundamentale. La fel cum în tonalitatea do, si-ul tinde să devină do, tot astfel pe scara roșu-galben un galben roșu tinde spre galben, iar un roșu galben tinde spre roșu.

Am observat că amestecurile se asociază datorită elementelor lor comune, dar ele pot de asemenea să se respingă. Trebuie să avem aici în vedere rolul constituenților din fiecare amestec. Comparați juxtapunerea unui galben roșcat și a unui albastru roșcat cu cea a unui galben roșcat și a unui roșu albăstrui. Veți constata că prima pereche se combină lin, pe cînd a doua pare frecvent să dea naștere unei respingeri reciproce. Care este deosebirea? Ambele conțin un element comun — roșul. Dar în prima pereche roșul ocupă aceeași poziție structurală în amîndouă culorile, o poziție subordonată. În a doua pereche pozițiile structurale diferă: roșul este subordonat în una din culori și dominant în cealaltă. Se pare că această contradicție structurală duce adesea la conflict, și, implicit, la respingere reciprocă, pe cînd în prima pereche corespondența de asemănare structurală permite roșul să stabilească o punte între galben și albastru.

Cele două perechi de culori ilustrează două tipuri de amestec. Primul tip poate fi numit „asemănarea elementului subordonat". (fig. 235), iar al doilea „contradicție structurală sub raportul unui element comun" (fig. 236). Se observă că în figura 235 fiecare pereche este echidistantă față de — adică în raport de simetrie cu — polii ce determină culoarea elementelor subordonate. Cele două elemente dominante din fiecare pereche sînt de asemenea echidistante față de polii respectivi. În figura 236 nu există o asemenea structură simplă. Fiecare pereche de amestecuri este amplasată asimetric în raport cu cei trei poli. Culoarea participantă la cele două amestecuri din fiecare pereche se află aproape de polul respectiv într-un amestec (dominantă) și departe de el în celălalt (subordonată).

Să ducem această speculație puțin mai departe. Ce se întîmplă dacă împerechem amestecul după „asemănarea elementului dominant" (fig. 236)? De pildă,

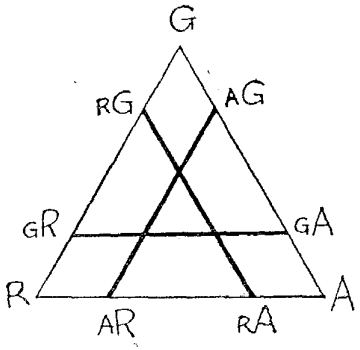


Figura 235

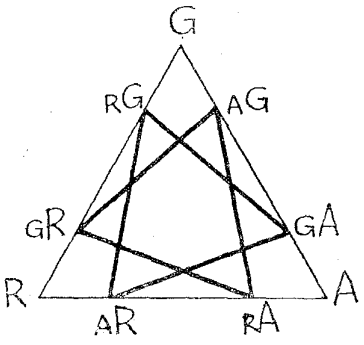


Figura 236

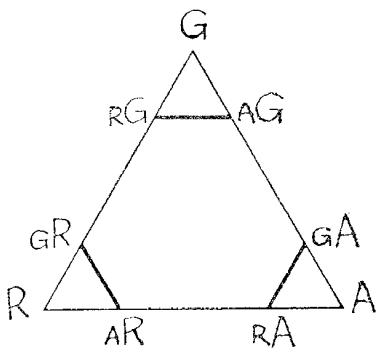


Figura 237

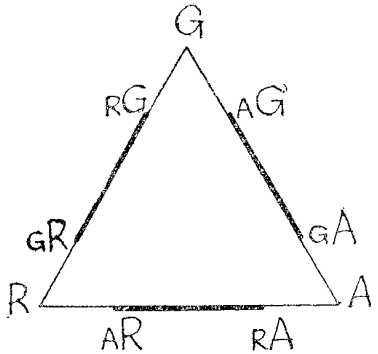


Figura 238

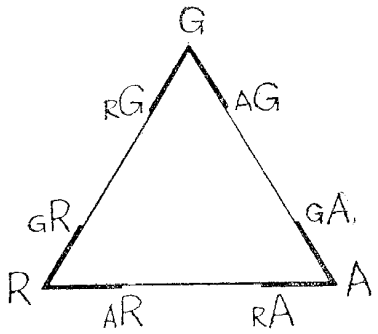


Figura 239

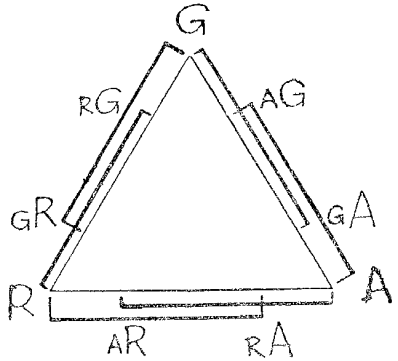


Figura 240

să plasăm un galben roşu în raportul cu un albastru roşu. Şi aici fiecare pereche este situată simetric faţă de un pol, dar acum cele două amestecuri se află aproape de acest pol, adică ambele conţin dominanta. Diferenţa faţă de tipul ilustrat în figura 235 constă în aceea că pe cînd asemănarea elementului subordonat produce două culori esenţial diferite, înrudite prin acelaşi adaos, asemănarea elementului dominant produce două culori esenţial identice distinse prin adaosuri diferite. O culoare se împarte între două scări diferite, de exemplu roşul între scara roşu-galben şi scara roşu-albastru. Efectul pare supărător, generînd o anumită respingere reciprocă.

„Inversarea structurală" (fig. 238) are loc atunci cînd cele două elemente îşi schimbă poziţiile, adică atunci cînd culoarea subordonată dintr-un amestec este dominanta din celălalt şi viceversa. De pildă, să combinăm un roşu albastru şi un albastru roşu. La prima vedere ne-am putea aştepta ca dubla contradicţie

să ducă aici la o respingere dublu marcată. Trebuie notat însă că în privinţa contradicţiei structurale sub raportul unui element comun (fig. 236), cele două amestecuri se află totdeauna în două scări diferite, pe cînd aici ele sînt situate în aceeaşi scară. Mai mult, există un element de simetrie în schimbarea poziţiilor structurale. S-ar putea dovedi experimental că se ajunge astfel la o relaţie armonioasă.

Ce se întîmplă în cazul alăturării unei fundamentale pure de o „sensibilă" care o conţine? Există două posibilităţi. Fundamentala poate apărea ca dominantă în amestec, bunăoară atunci cînd combinăm un galben cu un galben albastru (fig. 239), sau fundamentala poate apărea ca subordonată, bunăoară cînd combinăm un galben cu un albastru galben (fig. 240). În ambele situaţii cele două culori propuse pentru combinare se află în aceeaşi gamă. Mai mult, în primul caz ele sînt esenţial asemănătoare. O nuanţă domină perechea. Dar cînd două culori de acest fel sînt coordonate, rezultă o anumită perturbare din faptul că una este o fundamentală pură, pe cînd cealaltă conţine un adaus dintr-o altă culoare. Ele sînt asimetrice. În a doua pereche există o cauză chiar şi mai puternică de conflict. Fundamentala pură reapare ca subordonată în amestec, de unde rezultă o contradicţie structurală adăugată asimetriei. Şi aici sînt necesare experimentări sistematice pentru a afla cum reacţionează privitorul. Ar trebui studiate, de asemenea, alte combinaţii, cum sînt cele cuprinzînd cele trei amestecuri echilibrate (portocaliu, verde şi purpuriu).

Efectul de conflict sau de respingere reciprocă nu este „greşit", interzis. Dimpotrivă, el constituie un instrument preţios pentru artistul care doreşte să transmită prin culoare un mesaj coerent, putîndu-l ajuta să desprindă planul prim de fundal şi frunzele unui copac de trunchi şi ramuri, sau să-şi împiedice ochiul de a parcurge o rută nedorită sub raport compoziţional. Totuşi discordanţa trebuie să convină structurii generale a lucrării, aşa cum apare aceasta din acţiunea celorlalţi factori perceptuali şi din conţinut. Dacă întîlnim discordanţe acolo unde sînt necesare legături sau dacă juxtapunerile par arbitrare, rezultatul este confuz.

Complementarele fundamentale

În majoritatea lucrărilor despre acest subiect, culorile complementare sînt definite prin capacitatea lor de a genera un gri sau un alb acromatic. Combinate aditiv sau substractiv, anumite perechi sau grupuri de culori produc acest efect pe cale optică, chimică sau fiziologică. Este foarte probabil că mecanismele în cauză afectează întrucîtva afinităţile pur perceptuale pe care intenţionez să le discut. În fond, noi presupunem că tot ce se observă în cadrul experienţei noastre trebuie să-şi aibă echivalentul undeva în sistemul nervos. Mai ales pentru că nimic existent în conştiinţa noastră nu explică efectul curios de complinire reciprocă pe care îl încercăm atunci cînd anumite culori sînt aşezate alături, fenomenul are, desigur, o origine fiziologică. Aşa cum am mai arătat însă, există diferenţe

izbitoare între perechile complementare obținute, de pildă, prin imagini remanente, și cele stabilite de pictori din experiența lor uzuală. Nu există așadar o relație simplă între complementele generatoare și cele fundamentale, și vorbind despre acestea din urmă ar fi bine să le ignorăm pe cele dintîi.

Numai printr-un examen atent putem observa efectul de complinire reciprocă atunci cînd ni se prezintă anumite perechi, triade sau grupuri mai mari de nuanțe. Orice număr de asemenea combinații produce același efect, dar toate pot fi în cele din urmă reduse la una, și anume la triada roșu-galben-albastru.

Aceste trei primare fundamentale acționează în felul celor trei picioare ale unui scăunel. Toate trei sînt necesare pentru a asigura sprijin și echilibru deplin. Dacă sînt numai două, ele o reclamă pe a treia. Tensiunea creată prin incompletitudinea triadei dispare imediat ce se împlinește lipsa. Acest lucru ne încurajează de pe acum să generalizăm și să tragem concluzia că orice culoare ne dă o anumită impresie de incompletitudine. Se poate afirma că această incompletitudine tulbură echilibrul cîmpului vizual de îndată ce o culoare apare în el singură. Unicitatea culorii, caracterul ei rece sau cald, vag sau pronunțat, ne afectează într-un mod unilateral și indică, prin simpla prezență, că există și o complinire, un pendant, care poate restabili echilibrul în cîmpul nostru vizual.

Dintre toate combinațiile de culori care generează completitudinea, cele trei fundamentale formează un grup aparte. Ele constituie singurul set de complementare în care fiecare constituent este o nuanță pură și, ca atare, le exclude pe celelalte două. Nu există galben în albastrul pur, albastru în roșul pur și așa mai departe. Totodată, cele trei culori se reclamă reciproc. Această combinație structurală specifică de excludere și atracție reciprocă stă la baza întregii organizări a culorilor, amintindu-ne de modul în care structura specifică a scării diatonice stă la baza muzicii apusene tradiționale.

Vedem cum această structură cromatică se dezvoltă pornind de la bază atunci cînd constatăm că la următorul nivel de organizare ea grupează fiecare pereche de primare în opoziție cu a treia (fig. 241). Apare astfel un sistem simetric

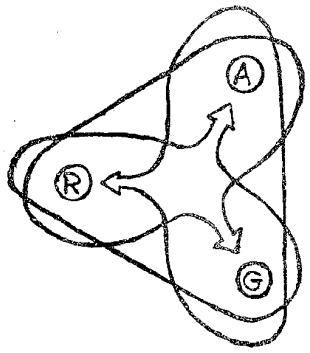


Figura 241

compus din trei perechi de complementare întrepătrunse. Fiecare pereche constă dintr-o nuanță pură și un amestec echilibrat al celorlalte două: albastru și portocaliu, galben și violet, roșu și verde. Se ajunge astfel la o ierarhie cu două trepte, constînd din cele trei nuanțe pure primare și cele trei amestecuri echilibrate secundare. Goethe descrie raporturile reciproce ale acestor șase nuanțe în *Teoria culorilor*: „Culorile individuale ne afectează, ca să spun așa, psihologic, inspirîndu-ne anumite sentimente. Năzuind cu însuflețire sau tînjind molcom, ne simțim înălțați spre noblețe sau coborîți spre banalitate. Totuși, nevoia de întregime inerentă organelor noastre de simț ne poartă dincolo de această opreliște. Ea se eliberează, dînd naștere contrariilor acelor elemente ce îi sînt impuse și realizînd astfel o deplinătate mulțumitoare".

Acesta este sistemul de trei perechi complementare esențiale folosit de pictori și, poate, înfățișat în forma lui cea mai clară prin schema triunghiulară desenată de Delacroix (fig. 242). Oricare ar fi baza lui fiziologică nervoasă, siste-

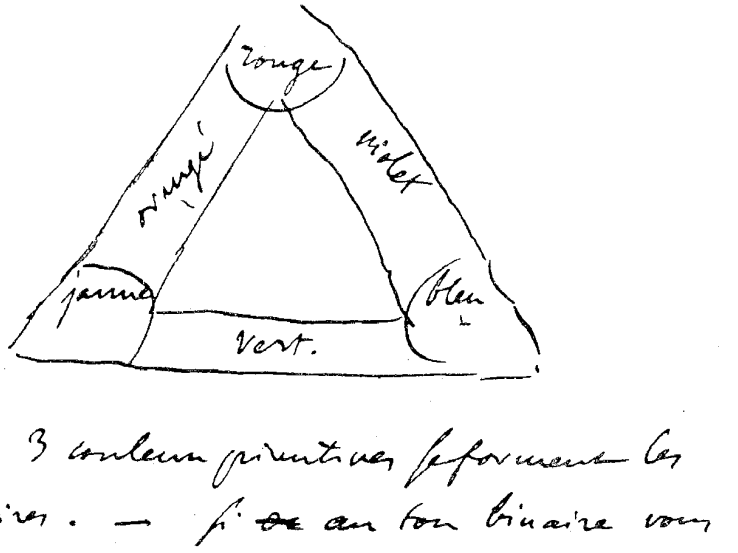


Figura 242
EUGÈNE DELACROIX, *dintr-un caiet de schițe folosit în călătoria sa prin Maroc, 1832.*

mul este preferat de artiști pentru simplitatea logicii lui vizuale. Descartes observa că un orb din naștere nu poate ajunge, prin nici un fel de raționament, la perceperea mintală a culorilor; „dacă însă cineva a văzut cîndva culorile fundamentale (primare — *n. red.*), fără a le cunoaște în schimb pe cele intermediare și pe cele

mixte, se poate întîmpla să-şi reprezinte prin deducţie imaginile celor pe care nu le-a văzut, graţie asemănării cu celelalte."*

Auzindu-i pe artişti cum descriu modul lor de folosire a complementarelor, remarcăm existenţa a două utilizări în aparenţă contradictorii. Pe de o parte, perechile complementare redau unitatea calmă a contrariilor. Astfel Van Gogh concepea exprimarea atmosferei celor patru anotimpuri prin intermediul a patru perechi, roşul şi verdele (florile de măr şi cerealele verzi al primăverii), albastrul şi oranjul (cerul de vară şi bronzul auriu al grînelor coapte), galbenul şi violetul (frunzele toamnei), negrul şi albul iernii. El scria, de asemenea, în 1888 că sentimentul unei perechi de îndrăgostiţi poate fi descris prin „unirea strînsă a două culori complementare, amestecul lor, împlinirea lor reciprocă şi tainica vibraţie a tonurilor lor înrudite".

Dar acelaşi Van Gogh ne spune că în *Cafeneaua de noapte* a încercat să exprime patima violentă a oamenilor cu ajutorul roşului şi verdelui. El era probabil influenţat de Delacroix, care folosea frecvent contrastul roşu-verde ca simbol al violenţei şi teroarei. Iată cum descrie Van Gogh tabloul lui Delacroix *Hristos pe lacul Ghenizaret*: „Hristos, cu nimbul său de galben pal, ca lămîia, luminos într-un cadru de violet dramatic, albastru mohorît şi roşu sîngeriu, format de grupul discipolilor înfricoşaţi, pe înspăimîntătoarea mare de smarald, care creşte, creşte mereu pînă la ramă".

Contradicţia dintre două utilizări atît de diferite ale aceluiaşi procedeu ne va intriga mai puţin dacă ne amintim că împlinirea atinsă prin complementaritate implică nu numai un maximum de contrast, ci şi o neutralizare reciprocă. Contrastul se vădeşte cel mai mult atunci cînd mari pete de culoare se înfruntă între ele. Dacă aceleaşi culori se combină în numeroase doze mici, ca, de pildă, în tuşele poantiliştilor, sau dacă sînt privite de la distanţă, ele dau prin adiţie un gri argintiu.

Diversitatea de forţe vitale, desfăşurate pe numeroase trepte domoale, produce bogăţie mai curînd decît contrast. În loc să se împartă în mari tabere opuse, culorile îşi etalează întreaga gamă în fiecare porţiune a picturii. Cenuşiul global ce rezultă este plin de viaţă, dar senin. Kurt Badt scrie: „În operele tîrzii ale marilor maeştri, fiecare detaliu de sentiment se stinge într-o unitate a tuturor contrariilor. Asemenea picturi n-au nici graţie, nici măreţie, nici splendoare. Ele posedă totul, depăşind orice neajunsuri. În aceste opere tîrzii amănuntele se dizolvă, melodiile se împrăştie şi chiar realizările vîrstei mijlocii, anume claritatea, bogăţia, frumuseţea culorii, dispar. Rămîne doar o ultimă simplitate a efectului şi contraefectului, a spiritualului şi materialului, a suprafeţei şi spaţiului, a culorii şi liniei. Nimic nu mai este distinct, nimic nu mai predomină".

* R. DESCARTES, *Reguli utile şi clare pentru îndrumarea minţii în cercetarea adevărului*, trad. C. Vilt, Ed. Ştiinţifică, 1964

Relaţia antagonică a perechilor complementare este reuşit exprimată în poezia *O viziune* (A Vision) de Denise Levertov, în care doi îngeri, unul cu aripi roşii, celălalt cu aripi verzi, „stau pe marginea conflictului", deoarece simt primejdia dezvăluirii reciproce a incompletitudinii lor. Conflictul se rezolvă atunci cînd, fiecare din ei, fixînd

aripile angelice ale celuilalt,
inteligenţa proprie marilor îngeri pătrunsă în aripile lor
inteligenţa numită *dragoste intelectuală*, care
sesizînd perfecţiunea stacojiului
ţîşni, puternică, dintre nuanţele de albastru şi verde,
şi prin puful chihlimbariu aprinse strălucirea de safir,
astfel încît fiecare înger era irizat de ciudatele culori
nou-văzute pe care le privea, iar pauza adusă de descoperirea lor
şi glasul ce suna din acel tăcut schimb de perfecţiune
nu se mai diviza în contrarii,
şi ei rămîneau liberi în abisul celest,
rămîneau îngeri, dar îngeri visători,
fiecare pătruns de tainele celuilalt.

Întrucît ochiul caută şi asociază spontan culorile complementare, acestea sînt frecvent folosite pentru a stabili conexiuni înăuntrul unei picturi între zone ce se află la o anumită distanţă una de alta. Totuşi, o pereche sau triadă complementară puternică tinde să fie atît de autonomă şi suficientă sie însăşi, încît nu numai că unifică pictura, dar pune şi o problemă de ordin compoziţional. Ca şi formele perfect circulare, care nu se încadrează uşor în context şi capătă adesea o poziţie centrală sau clar izolată, configuraţia complementară se subordonează doar cu greu unei scheme cromatice mai ample. Ea se comportă cel mai bine ca o subentitate relativ independentă, sau ca nucleu sau temă centrală în jurul căreia se dispun alte valori cromatice.

În sfîrşit, deplinătatea ce poate fi obţinută cu ajutorul perechilor complementare a permis coloriştilor să facă mai evident volumul tridimensional al obiectelor — să zicem fructe sau corpuri omeneşti. După cum am mai arătat concurenţa stingheritoare dintre culorile locale ale obiectelor, pe de o parte, şi luminile şi umbrele introduse prin clarobscur, pe de alta, a fost rezolvată în pictura apuseană cu ajutorul umbrelor colorate. În opera lui Rubens sau Delacroix, această tehnică nu numai că asigură crearea unui mijloc unitar de reprezentare, care redă culoarea locală şi valorile de strălucire ale luminii prin acelaşi procedeu; ea de asemenea modelează rotunjimea obiectelor picturale într-un mod foarte atractiv. Umbrirea monocromatică este, neîndoios, eficace în exprimarea volumelor prin gradaţii de gri. Dar scara griurilor nu poate marca polii antagonici ai lumii şi întunericului prin două culori puternic contrastante, aşa cum face coloristul cînd pune un roz din porţiunea luminată a unei coapse sau a unui măr în contrast cu un verde din

umbră, sau cînd lumina galbenă se armonizează cu întunericul violet. Mai mult, deplinătatea perechii complementare de culori confirmă limitele obiectului, pe cînd scara griurilor este, ca să spunem așa, nelimitată: ar putea exista un alb mai lucios sau o umbră mai întunecată decît cele folosite pentru gradație în cadrul obiectului, și de aceea modelul prin umbrire dă mai puțină fermitate volumului.

Deși este nevoie de culori complementare pentru producerea contrastului maxim, mai sînt și alte confruntări, de pildă între albastru și galben, care implică nuanțe ce se exclud reciproc. Nu există galben în albastrul pur și nici albastrul în galbenul pur; în consecință, cele două culori își exprimă deosebirea net, chiar cu duritate. Totuși, asemenea opoziții nu conțin polarități reale, căci ele se produc într-un sector limitat al sistemului cromatic. Ambele culori au, parțial, aceeași expresie: o răceală metalică, poate, la albastru și galben, o căldură dulceagă la roșu și albastru. Am notat mai sus că există ceva unilateral în orice culoare individuală. O atmosferă similară de unilateralitate găsim în picturile bazate pe o paletă ce exclude una din primare. Lucrările tîrzii ale lui Rembrandt, lipsite de albastru, ne înfățișează experiența umană prin prisma unui temperament aparte.

Interacțiunea culorilor

M-am referit mai sus la stînjenitoarea instabilitate a culorilor. Ele ne oferă cea mai categorică demonstrație a faptului că aceeași parte în doi întregi diferiți nu constituie același lucru. Aceeași culoare în două contexte diferite nu mai este aceeași culoare. John Ruskin îl prevenea pe artist: „Orice nuanță, oriunde s-ar găsi în lucrare, este modificată de orice tușă pe care o adaugi altundeva; astfel că ceea ce era cald acum o clipă devine rece dacă pui o culoare mai caldă într-un alt loc și ceea ce era armonios atunci cînd l-ai lăsat devine discordant pe măsură ce îi alături alte culori". Din cauza acestei extreme instabilități și dependențe reciproce, nu ne surprinde faptul că experimentele psihologice în care subiecților li se prezintă serii întîmplătoare de culori sau perechi de culori izolate duc la rezultate haotice. Este semnificativ totuși că Johannes von Allesch, ale cărui cercetări au relevat în modul cel mai clar această ambiguitate, notează că pregnanța sau variabilitatea oricărei culori se reduce atunci cînd ea apare într-un context. Trebuie să subliniem aici încă o dată că ordinea unei compoziții picturale stabilizează caracterul fiecărei culori, făcînd-o atît de neambiguă cît este necesar pentru ca mesajul artistic să rămînă valid.

Aceasta înseamnă că identitatea unei culori nu rezidă în culoarea însăși, ci se stabilește relațional. Ne dăm seama de această transfigurare reciprocă, prin care fiecare culoare ajunge să depindă de sprijinul tuturor celorlalte, la fel cum pietrele dintr-o boltă se susțin una pe alta. Dar pe cînd pietrele își contrabalansează fizic greutatea, țesătura de culori în interacțiune este creată exclusiv de ochi, iar această subiectivitate — total diferită de obiectivitatea masivă a formelor — le dă culorilor o calitate fantomatică. Kandinsky scria în *Amintirile* sale: „Am văzut

că nu este nimic magic în privința suprafețelor mari ca atare și că o asemenea suprafață își dezvăluie imediat proveniența din paletă; dar printr-o altă suprafață, opusă ei, prima suprafață dobîndește într-adevăr un caracter magic, astfel încît obîrșia ei în paletă pare de necrezut la prima impresie".

Cel mai remarcabil dintre fenomenele de interacțiune este, firește, *contrastul culorilor*. Principiul și-a căpătat formularea clasică prin pana lui Michel Eugène Chevreul, chimist francez și director al atelierelor de tapiserie Gobelin. El descrie astfel contrastul simultan: „Dacă privim concomitent două suprafețe de luminozitate diferită, dar de același ton, sau de aceeași luminozitate, dar de ton diferit în juxtapunere, adică mărginindu-se reciproc, ochiul va observa (dacă suprafețele nu sînt prea mari) modificări ce interesează în primul caz intensitatea culorii, iar în al doilea compoziția optică a celor două culori juxtapuse".

Cum efectul contrastului cromatic acționează în sensul complementarității fiziologice, el contribuie la intensificarea complementarității acolo unde ea există, bunăoară în raportul dintre albastru și galben, sau la modificarea culorilor în sensul acestei complementarități dacă culorile sînt relativ aproape de ea. Von Allesch a făcut experimente cu un galben verzui și cu un roșu verzui ale căror adaosuri erau atît de slabe încît, examinate separat, ambele culori păreau galbenuri pure. Alăturate însă, ele tindeau să-și sublinieze deosebirea, prezentîndu-se clar cu o tentă verzuie și, respectiv, roșcată și generînd probabil tipul de conflict deja discutat ca efect al „asemănării elementului dominant". Dar dacă între cele două culori era plasat un al treilea galben, de nuanță intermediară, contrastul scădea și întregul aranjament prezenta un galben mai unitar. Asemenea efecte de asimilare se observă și dacă, bunăoară, o pată de roșu intens dintr-un tablou evidențiază subtil componentele roșii ale culorilor din jur.

Contrastul cromatic s-a bucurat de multă atenție. El este splendid demonstrat în cartea lui Josef Albers *Interacțiunea culorilor* (Interaction of Color). Efectul contrar, *asimilarea*, este însă relativ neglijat, deși antagonismul celor două mecanisme perceptuale impune ca ele să fie examinate împreună. Întrucît configurațiile perceptuale tind spre cea mai netă organizare disponibilă, o configurație de culori va tinde fie spre contrast, fie spre asimilare, în funcție de care din aceste efecte este mai apropiat de stimulii respectivi. Putem de asemenea aplica aici noțiunile de *nivelare* și *diferențiere*, care ne-au ajutat în descrierea modificărilor formale.

Asimilarea se înrudește strîns cu combinarea aditivă a culorilor. Dacă nuanțele învecinate sînt destul de asemănătoare sau dacă zonele acoperite cu aceste nuanțe sînt destul de mici, culorile se vor apropia între ele în cadrul unui efect opus accentuării contrastului.

Jameson și Hurvich au avansat o ipoteză fiziologică pentru a explica măcar unele aspecte ale fenomenului. Ei ne reamintesc că receptorii microscopici din retină nu acționează independent, ci ca elemente constitutive ale unor cîmpuri receptoare, fiecare dintre acestea integrînd acțiunea unui mare număr de recep-

tori și comunicînd cu o singură celulă ganglionară. În fiecare cîmp, receptorii reacționează antagonic: în zona centrală reacția lor la intensitatea și culoarea luminii este pozitivă, iar în receptorii din jur este negativă. Dacă aceste cîmpuri receptoare sînt relativ mici, ele diferențiază net configurații de stimuli destul de mari, subliniind contrastul dintre ele.

Cînd aceste configurații sînt mici, de pildă cînd constituie un raster cu granulație fină, așa cum parvin ochiului dintr-o pictură pointillistă, rezoluția nu se realizează, iar rezultatul este un amestec aditiv. Cînd unitățile sînt puțin mai mari însă, asimilarea (numită uneori „efectul de dispersie Bezold") se poate produce, deoarece cîmpurile receptoare variază ca mărime, unele ajungînd pînă la de șase ori dimensiunile altora. În consecință, cîmpurile mai înguste vor fi destul de selective pentru a distinge între zone de culori diferite, pe cînd cele mai late vor cuprinde mai multe zone, reducînd astfel diferențele de culoare și strălucire dintre ele prin interacțiune aditivă.

Relațiile dintre nuanțe nu pot fi descrise adecvat fără a ține seama de saturație și de strălucire. S-a dovedit experimental că claritatea culorii depinde mai mult de strălucirea ei decît de nuanță. Susanne Liebmann a constatat că atunci cînd, de exemplu, plasăm o figură roșie pe un fond verde de strălucire absolut egală, limitele devin fluide, labile, coloidale. Distincția figură-fond se pierde, obiectele par imateriale, iar deosebirile de distanță sînt greu de sesizat; forma tinde să se dizolve, vîrfurile stelelor dispar, triunghiurile se rotunjesc, șirurile de puncte fuzionează. De aceea nu este surprinzător că pictorii obișnuiesc să accentueze diferitele nuanțe prin grade diferite de strălucire. Iar atunci cînd susțin distincția dintre zone învecinate numai prin nuanță, ei recurg mai ales la ceea ce am numit conflict sau respingere reciprocă. De pildă, putem întîlni un fundal verde-albastru lîngă un veșmînt albastru-roșcat de saturație și strălucire aproximativ egală. Aceasta pare să confirme teza că distincția cea mai netă între nuanțe se realizează prin conflict.

Matisse și El Greco

O analiză sumară a coloritului în două picturi diferite ne poate ajuta să ilustrăm cîteva dintre principiile noastre sintactice. Un exemplu îl constituie pictura lui Matisse *Luxul* (fig. 243), care înfățișează trei femei într-un peisaj. Două dintre personaje se află în primul plan, iar al treilea mai spre fundal. O ușoară suprapunere leagă figurile frontale, definind totodată relația lor în spațiu. A treia figură este mai mică; pentru a atenua însă diferența de adîncime, pictorul a evitat suprapunerea în cazul ei. Coloritul identic tinde și el să plaseze cele trei femei în același plan. Ambianța se împarte în trei zone principale: prim-planul oranj cu draperia albă, apa verde din centru și fundalul cu cerul său violaceu, norul alb și doi munți, unul roșu albăstrui, celălalt oranj. Există așadar un fel de simetrie cromatică între partea de sus și cea de jos a picturii. Veșmîntul alb

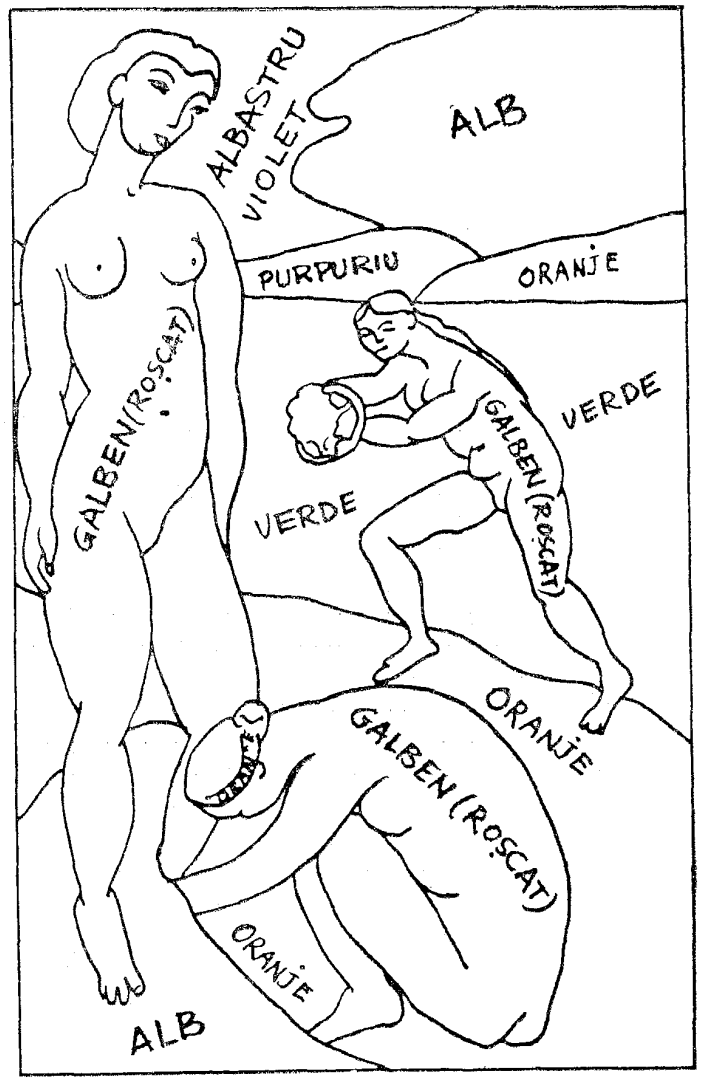


Figura 243

din primul plan corespunde norului alb din fundal; oranjul apare în ambele zone, la fel ca și galbenul corpurilor nude. Centrul aproximativ al acestei simetrii este marcat prin buchetul de flori. Nu putem evita sentimentul că femeia cea mică își consumă în întregime surprinzătoarea ei energie și ceoncentrație ținînd în mîini pivotul picturii. Buchetul este mic, dar atrage atenția, deoarece forma lui

are simplitatea unui cerc, conturat cu un albastru închis pur, fără seamăn în întregul tablou. El corespunde ombilicului figurii înalte, arătînd astfel clar că centrul acestei figuri contribuie la stabilirea axei de simetrie a întregii compoziții.

Simetria servește la a contrabalansa adîncimea peisajului, creată prin suprapuneri de forme. Cele două zone albe de la extremitățile ariei picturale tind să se afle în același plan și astfel să comprime spațiul tridimensional. Același lucru îl fac și suprafețele portocalii. Cele trei figuri în galben se suprapun peste întregul peisaj, aflîndu-se în fața lui. Ele sînt însă readuse în contextul spațial prin repartizarea valorilor de strălucire. Cele două zone albe, consituind părțile de strălucire maximă ale tabloului se afirmă cel mai puternic, împingînd personajele, redate într-o culoare mai închisă, spre interiorul scării distanțelor, undeva între tonurile cele mai vii și cele mai închise.

Cu excepția suprafețelor albe și a micilor pete de negru și albastru, tabloul nu conține culori primare pure. Galbenul, impus de cele trei figuri drept culoare dominantă a compoziției, este de asemenea inclus în oranj și verde, lipsind însă, probabil, din culoarea cerului și a muntelui. Astfel în colțul din stînga sus elementul cromatic comun se limitează la roșu, care însă este slab în culoarea cerului și foarte vag în cea a figurii. În fond, culorile acestei zone sînt distincte pînă în punctul de a se exclude reciproc.

Așa cum galbenul este exclus din colțul de sus al peisajului din fundal, tot astfel albastrul, foarte clar exprimat în reducerea cerului și conținut în muntele roșu-albăstrui și în apa verde, lipsește din porțiunea inferioară a tabloului. Cele două culori se întîlnesc, într-un raport echilibrat, în verdele central. Singura ciocnire de nuanțe pare a se produce între roșul galben al muntelui și roșul albastru de lîngă el („asemănarea elementului dominant"). Este oare acest conflict justificat prin rolul lui în ansamblul compoziției, sau a rămas o problemă nerezolvată?

Unicul caz de diferență cvasi-exclusivă îl avem, așa cum am arătat mai sus, între culoarea cerului și galbenul feței și umerilor. Aici apare și cel mai mare interval de adîncime. Figurile sînt foarte intim legate de peisaj la baza tabloului, unde galbenul și, într-o mică măsură, roșul sînt comune. Părul femeii îngenuncheate chiar intensifică oranjul. În planul de mijloc diferențele sînt mai pronunțate. Trupurile și apa conțin galbenul ca o fundamentală comună, dar adaosul de roșu din piele și albastrul inclus în verde accentuează excluderea reciprocă. Părul negru al figurii celei mici și culorile buchetului sporesc impresia de detașare. Crescendo-ul separării culminează în colțul din stînga sus. Saltul spațial dintre cap și umeri, pe de o parte, și cer pe de alta este compensat însă printr-o anumită complementaritate între galbenul roșcat al pielii omenești și violaceul cerului. Culorile produc o pronunțată scindare și, totodată, creează o legătură prin modul armonios în care se completează reciproc.

Al doilea exemplu îl avem în tabloul lui El Greco *Fecioara cu Sf. Inés și Sf. Tecla*. Scheletul fundamental al compoziției este simetric. Fecioara, flancată de doi îngeri, ocupă centrul jumătății de sus a picturii; cele două sfinte stau în față în jumătatea de jos. Simetria elementară a formelor este înviorată însă de diferite abateri, dintre care următoarele prezintă interes aici. Atitudinea Fecioarei și a pruncului creează o axă înclinată. Înclinarea dinspre dreapta sus spre stînga jos leagă figura din nori mai direct de sfînta situată în stînga. Această legătură este subliniată și de apropierea mai mare dintre veșmîntul Fecioarei și capul femeii din stînga, care privește în sus și face un gest lateral cu mîna. În contrast, femeia din dreapta este mai departe de figura centrală; ea se uită în jos, cufundată parcă într-o meditație, iar mîna o ține spre piept.

Schema cromatică a tabloului susține motivul compozițional. Forma ovală autonomă a Fecioarei este subîmpărțită în patru zone principale, care creează un fel de simetrie centrală în jurul pruncului Iisus. Cele două pulpane ale veșmîntului albastru se opun una alteia, ca și cele ale rochiei roșii. Albastrul și roșul sînt clar diferențiate între ele, dar și legate oarecum prin ceea ce am numit inversare structurală, căci roșul este întrucîtva albăstrui, iar albastrul întrucîtva roșcat. Coloritul Fecioarei se menține în gamele roșului și albastrului, reclamînd așadar o complinire. Galbenul lipsă este furnizat de părul pruncului Iisus. Pruncul are rolul unei chei de boltă, nu numai din cauza poziției sale centrale, dar și pentru că aduce culoarea necesară spre a forma triada primarelor.

Părul galben al celor patru îngerași de la picioarele Fecioarei se corelează prin asemănare cu haina și părul galben al sfintei din stînga, cu ramura de palmier și cu blana leului. Albastrul din veșmîntul Fecioarei este susținut de mîneca albastră. Albastrul și roșul din coloritul figurii superioare dau prin combinare purpuriu; albastrul și galbenul figurii din stînga sînt componentele unui verde; iar purpuriul și verdele sînt aproape complementare. De aici, conexiunea facilă dintre figura Fecioarei și cea a sfintei din stînga. Comparați aceasta cu conflictul dintre haina portocalie a femeii din dreapta și rezultanta purpurie percepută în coloritul Fecioarei. Roșul, dominant în ambele zone, se scindează în gamele antagoniste de roșu-albastru și roșu-galben, iar bariera creată de acest conflict împiedică ochiul să depășească ușor intervalul dintre cele două figuri.

În tabloul original, umbrele veșmîntului galben din stînga conțin o tentă aurie, suficientă pentru a evita un conflict real dintre acesta și roșul portocaliu al celui din dreapta. Ochiul poate asocia cele două culori prin inversare structurală, după cum contactul celor două mîini, paralelismul celorlalte, simetria grupului format din cele două femei și tema „conviețuirii frățești "reprezentată de leu și de miel contribuie toate la întărirea conexiunii orizontale.

Rezumînd, constatăm că în jumătatea inferioară a picturii lui El Greco, forma și culoarea se îmbină, reprezentînd două aspecte unificate ale atitudinii pioase, iluminare și contemplație, acceptare și reflecție, harul divin și liberul arbitru. Simetria de ansamblu a lucrării permite contrastului dintre cele două atitudini umane să se încadreze în armonia superioară a divinității și omului, a stăpînirii în ceruri și supunerii pe pămînt.

Reacții la culoare

Nimeni nu neagă că culorile au o mare forță de expresie, dar nimeni nu știe cum ia naștere această forță de expresie. Desigur, mulți consideră că expresia se bazează pe asociație. Se afirmă că roșul este atîțător deoarece ne amintește de foc, sînge și revoluție. Verdele evocă amintiri odihnitoare despre natură, iar albastrul este răcoros ca apa. Teoria asociației nu este însă mai edificatoare în acest domeniu decît în altele. Efectul culorilor este mult prea direct și spontan pentru a constitui doar rodul unei interpretări legate de percept prin învățare.

Pe de altă parte, n-avem nici măcar o singură ipoteză la îndemînă privind tipul de proces fiziologic care ar putea explica efectul culorii. Strălucirea intensă, gradul mare de saturație și nuanțele cu lungimi de undă mari sînt stimulante. Un roșu pur, viu, este mai activ decît un albastru tern, bătînd în cenușiu. Dar nu știm cum acționează energia luminoasă intensă asupra sistemului nervos sau ce însemnătate are lungimea de undă. Unele experimente au demonstrat o reacție corporală la culoare. Féré a constatat că forța musculară și circulația sîngelui sînt intensificate de lumina colorată în următoarea ordine de mărime a efectului: albastră (cel mai mic), verde, galben, portocaliu și roșu. Aceasta concordă cu observațiile psihologice asupra efectelor acestor culori, dar nu putem ști dacă avem de-a face aici cu o consecință secundară a experienței perceptuale sau cu o influență nervoasă mai directă a energiei luminoase asupra comportamentului motor și circulației sanguine.

Același lucru este valabil și pentru observațiile lui Kurt Goldstein, care a constatat, din practica sa de neurolog, că o pacientă cu tulburări funcționale la cerebel, de exemplu, își pierdea echilibrul, amețea și era în pericol de a cădea atunci cînd purta o rochie roșie — simptome ce dispăreau dacă îmbrăca o rochie verde. Goldstein a cercetat fenomenul printr-o serie de experimente ce ar merita să fie continuate. El cerea pacienților cu afecțiuni similare să privească o foaie de hîrtie colorată, ținînd în același timp brațele întinse înainte. Brațele erau ascunse vederii de un panou orizontal. Cînd pacientul privea o hîrtie galbenă, brațele sale, dirijate de centrul afectat din creier, deviau cu circa 55 cm de la linia mediană. Devierea era de 50 cm pentru roșu, 45 cm pentru alb, 42 cm pentru albastru și 40 cm pentru verde. Dacă pacientul închidea ochii, devierea creștea la 70 cm. Goldstein a tras concluzia că acele culori care corespund unor lungimi de undă mari se asociază cu un efect de dilatare, pe cînd lungimile de undă mici provoacă o contracție. „Întregul organism . . . este împins, prin acțiunea anumitor culori, spre lumea exterioară, sau retras dinspre ea și concentrat către centrul său".

Această reacție fizică este coroborată de remarcile lui Kandinsky despre aspectul culorilor. El afirmă că un cerc galben ne dezvăluie „o mișcare de extindere spre exterior, dinspre centru, care aproape vizibil tinde către spectator", iar un cerc albastru „dă naștere mișcări concentrice (amintind de un melc ce se ascunde în cochilia lui) și se depărtează de spectator".

Cald și rece

S-au făcut foarte puține încercări de a grupa culorile după calitățile lor expresive generale. Distincția dintre culori calde și culori reci este destul de răspîndită. Acești termeni sînt întrebuințați de artiști, iar referiri la ei se pot întîlni în lucrările de teorie a culorii. Dar observații vagi bazate pe impresii subiective nu ne lămuresc prea mult. Constatările experimentale ale lui Von Allesch în această privință par să fi dus la rezultate neconcludente, judecînd după referirile lui sumare la acest subiect. În asemenea condiții să ni se permită a avansa o teorie proprie. Ea n-a fost verificată, dar, cel puțin, ne oferă o ipoteză de lucru.

Primarele fundamentale pure nu prea pot fi considerate nici calde, nici reci. Este un roșu pur categoric mai cald decît un albastru pur de saturație egală? Este un galben pur rece ori cald? Calitatea aceasta pare însă mai semnificativă dacă o aplicăm unui amestec de culori. Un galben sau roșu albăstrui tinde să ne apară rece, la fel ca un roșu sau albastru gălbui. Dimpotrivă, un galben sau albastru roșcat pare cald. Părerea mea este că nu culoarea de bază, ci cea spre care ea se abate determină efectul perceput. S-ar putea ajunge astfel la rezultatul neașteptat că un albastru roșcat pare cald, pe cînd un roșu albăstrui este rece. Johannes Itten a indicat perechea complementară portocaliu roșu și verde albastru ca reprezentînd polii de „temperatură". Aceasta vine în sprijinul observației noastre că un adaos de roșu „încălzește" culoarea, pe cînd o tentă de albastru o „răcește". Amestecurile de două culori bine echilibrate n-ar trebui să prezinte clar aceste efecte, deși o îmbinare de galben și albastru ar putea fi relativ aproape de „rece". Combinații echilibrate de roșu și albastru sau roșu și galben ar putea tinde să fie neutre ori ambigue.

Firește, instabilitatea culorilor influențează „temperatura" lor. Pe măsură ce o culoare își schimbă nuanța sub efectul culorilor învecinate, se poate modifica și „temperatura" ei. Strălucirea și saturația pot de asemenea influența fenomenul. În cercul de culori al lui Albers domeniile „cald" și „rece" coincid aproximativ cu cele de închis și deschis, iar Itten asociază recele cu umbrit și caldul cu însorit.

Dacă ipoteza mea este viabilă, ea se poate aplica, într-un mod mai general, calităților expresive ale culorilor. Eventual nu atît nuanța dominantă, ci „defectele" ei sînt cele care dau caracterul unei culori. Am notat că primarelor fundamentale pure le lipsesc calitățile dinamice ale amestecurilor; ele pot fi, de asemenea, mai neutre ca expresie, pe cînd o culoare ce generează un efect de tensiune dinamică prin devierea spre o altă culoare se poate dovedi mai expresivă. Calitatea de roșu, de galben, de albastru, îndepărtînd o altă culoare de caracterul ei fundamental, poate genera acea tensiune fără de care nu există expresie. Și acestea sînt ipoteze ce ar merita să fie verificate experimental.

În fine, să ne gîndim puțin la obiceiul de a folosi senzații de temperatură în descrierea culorilor. Care este numitorul comun? Percepînd roșul închis al unui

trandafir, cu greu am putea spune că el ne sugerează o baie fierbinte sau arşiţa verii. Mai curînd, culoarea determină o reacţie provocată şi de stimulul termic, iar cuvintele „cald" şi „rece" sînt folosite în descrierea culorilor doar pentru că proprietatea expresivă în chestiune este cea mai puternică şi cea mai vitală sub raport biologic în domeniul temperaturii.

Descriem aici o calitate emanînd de la un obiect, ca şi reacţia noastră la această calitate. Experienţa nu trebuie neapărat să fie de ordin perceptual. Putem vorbi la fel de bine despre un temperament rece, o primire caldă, o discuţie aprinsă. O persoană „rece" exercită asupra noastră un efect de respingere. Avem dorinţa să ne protejăm contra unei forţe neprielnice — închidem uşile şi ne adăpostim după ele. Nu ne simţim la îndemînă, sîntem inhibaţi în manifestarea gîndurilor şi impulsurilor noastre. O persoană „caldă" ne face să ne „deschidem". Sîntem atraşi, dispuşi să prezentăm fără şovăială tot ce avem de oferit. Reacţiile noastre la răceala sau căldura fizică sînt vădit similare. În acelaşi mod, culorile calde par să ne invite, pe cînd cele reci ne ţin la distanţă. Primele sînt prietenoase, celelalte — distante. Pentru scopurile artistului însă, ambele categorii sînt binevenite. Ele exprimă proprietăţi diferite ale realităţii, generînd reacţii diferite.

Dacă am dori să vorbim în continuare despre expresivitatea culorilor, ar trebui să examinăm caracterul atribuit anumitor culori de diferiţi artişti şi scriitori sau în diferite culturi. În prima ediţie a cărţii de faţă am dat asemenea exemple. Subiectul e fascinant, iar observaţiile lui Goethe ori Kandinsky despre caracterul roşului sau galbenului sînt de-a dreptul poetice. Dar asemenea relatări nu se încadrează suficient de util în scopul urmărit de noi. Pe de o parte, caracterizări de acest fel sînt atît de încărcate cu elemente personale sau culturale încît nu prea pot aspira la o valabilitate universală. Cînd Kandinsky afirma, în cadrul seminarului său de la Bauhaus, că galbenul se înrudeşte cu forma triunghiului, albastrul cu cea a cerului şi roşul cu cea a pătratului, exprima el oare ceva mai mult decît o impresie personală? Iar dacă ne gîndim că galbenul simboliza splendoarea imperială în vechea Chină, dar denota ruşine şi dispreţ în Europa medievală, putem fi siguri că, aşa cum presupunea Goethe, chinezii se refereau la un galben auriu, pe cînd culoarea prostituatelor şi a evreilor persecutaţi avea o nuanţă infamantă, verzuie?

Dacă sarcina noastră este să studiem obiectul perceput pentru a găsi factorii formali care determină ceea ce văd ochii noştri, putem considera că am cercetat, pe scurt, elementele structurii cromatice. Dar tot aşa cum în capitolul despre expresie mă voi abţine de la speculaţii ample despre stările sufleteşti ce se asociază cu anumite forme, nu-mi propun să discut aici factorii legaţi de preferinţele pentru anumite culori. În cazul formei, putem analiza caracteristicile formale cu un grad considerabil de precizie. Analogiile dintre felul cum se prezintă formele şi ceea ce exprimă ele pot aşadar fi explorate cu un anumit temei. Ne-am simţi deci pe un teren relativ solid dacă ne-am întreba, aşa cum au făcut-o mai mulţi istorici de artă, de ce formele lui Rafael diferă de cele ale lui Dürer.

Dar cînd este vorba despre culoare, putem face altceva decît să formulăm vagi reflecţii despre faptul că Picasso prefera albastrul în primii ani ai secolului nostru, sau să-l lăsăm pe Van Gogh să ne spună ce voia el să exprime prin galben?

Studiile cantitative asupra preferinţelor cromatice ale diferitelor grupuri de populaţie sînt multe la număr, în parte pentru că schimbarea modei prezintă interes pentru merceologi şi în parte pentru că reacţiile la stimuli neanalizaţi sînt mai uşor abordate de către cercetător decît studiile necesitînd analize structurale. Este de asemenea adevărat că noţiunea de „satisfacţie estetică, privită ca importantă în filozofia tradiţională a artei, a fost transmisă psihologilor de către filozofi. Se considera important să se afle cum reacţionează oamenii la culori sub acest raport. Rezultatele au fost foarte sărăcăcioase. Nu s-a putut trage nici o concluzie cu valabilitate generală. Şi apoi, preferinţele n-au prea mare însemnătate în artă. „Ce soartă cumplită pentru un pictor care adoră blondele", îi spunea Picasso lui Christian Zervos, „să fie nevoit să se abţină de la a le pune într-un tablou numai pentru că nu «merg» alături de coşul cu fructe !"

8

MIȘCAREA

Mișcarea este cel mai intens stimul vizual al atenției. Un cîine sau o pisică se poate odihni fără grijă, netulburați de toate luminile și formele ce constituie cadrul imobil din jurul lor; dar îndată ce mișcă ceva, ochii animalului se vor întoarce într-acolo, urmărind cursul respectivei mișcări. Un pisoiaș pare a fi cu totul la discreția oricărui obiect mobil, de parcă privirile i-ar fi lipite de el. Și oamenii sînt atrași în mod similar de o mișcare; este de ajuns să amintesc aici eficacitatea reclamelor mobile, fie ele firme luminoase cu acțiune intermitentă ori anunțuri la televiziune, sau atracția mult mai mare la public a spectacolelor bazate pe mișcare, în comparație cu imobilitatea fotografiei, picturii, sculpturii ori arhitecturii.

Acțiune și timp

Distingem între obiecte și acțiuni, imobilitate și mobilitate, timp și atemporalitate, existență și devenire. Aceste distincții sînt esențiale în orice artă vizuală, dar semnificația lor nu e nicidecum evidentă. Considerăm aeroportul un obiect, dar aterizarea unui avion — o acțiune. Acțiunile sînt aproape totdeauna activități ale obiectelor. Acțiunile pure, detașate de obiect, sînt rare, dar există. Wertheimer a constatat, în experimentele sale cu mișcarea stroboscopică, că anumite condiții percepeau nu un obiect deplasîndu-se dintr-o poziție în alta, ci mai curînd o „mișcare pură" ce avea loc între două obiecte, fără legătură cu nici unul din ele. Cînd comparăm zborul înalt al unei rîndunici cu cel al unui avion, obiectele se reduc la mărimea unui punct fără formă și se poate spune că vedem mișcare pură — o experiență asemănătoare cu cea încercată atunci cînd auzim un sunet muzical deplasîndu-se de-a lungul conturului unei melodii.

Cel mai adesea ne găsim în prezența obiectelor, care ne apar ca entități stabile, și a acțiunilor efectuate de ele. Gesturile unui vorbitor sînt acțiuni, dar pe vorbitorul însuși îl percepem ca o entitate permanentă, orice ar afirma biologii sau fizicienii în sens contrar. Chiar și un nor este receptat nu ca un fenomen, ci ca un obiect în transformare. Același lucru este valabil și pentru cazurile în care schimbarea nu depinde de mișcare — un rac ce se înroșește, un cartof care se înmoaie.

Sub raport fizic, toate obiectele și fenomenele sînt amplasate în timp. În zilele noastre, cînd sculpturile sînt atacate de factorii poluanți din atmosferă, observăm cu spaimă că pînă și marmura ori bronzul au o viață a lor, starea ce le caracterizează azi deosebindu-se de cea de ieri. Psihologic, totuși, o statuie este în afara timpului. N-o percepem ca existînd activ, așa cum se mișcă activ pe lîngă ea pietonii și automobilele. În orice moment dat, pietonul se află într-o anumită fază din deplasarea sa de-a curmezișul pieței. Pentru statuie nu avem posibilitatea unei asemenea comparații între diferite faze, ea nu „rămîne aceeași" și nu „stă pe loc". Tot astfel, figurile înfățișate pe urna grecească a lui John Keats nu s-au „oprit din mers". Aceasta, pentru că în fiecare dintre exemplele de mai sus întreaga ambianță — orașul, camera, vasul — este percepută ca fiind în afara dimensiunii timp. În cadrul ambianței pot avea loc unele schimbări sau acțiuni. Cum le descriem pe acestea? Le receptăm oare ca producîndu-se în timp?

Distincția dintre imobil și mobil este destul de clară. Dar este ea identică cu cea dintre atemporalitate și timp? Este oare într-adevăr trăirea trecerii timpului ceea ce distinge interpretarea unei balerine de prezența unui tablou? Cînd balerina traversează dintr-un salt scena, este oare un aspect al trăirii noastre, poate cel mai important aspect, acela că timpul trece în cursul saltului ei? Vine balerina din viitor sărind prin prezent spre trecut? Și ce parte din salt aparține precis prezentului? Ultima secundă, sau doar o fracțiune din această secundă? Și dacă întregul salt ține de prezent, în ce punct al interpretării dinaintea saltului încetează trecutul?

Aceste întrebări sînt, în fond, absurde. Desigur, percepem jocul balerinei ca o succesiune de faze. Interpretarea conține o ordine de schimbare, ceea ce nu găsim în pictură. Dar de fapt nu se poate spune că ea se produce în timp. Să comparăm următoarele două episoade ce au loc într-un film de aventuri. Din elicopter, detectivul observă mașina gangsterului gonind pe șosea. Va vira la dreapta, pe drumul lateral, sau va merge înainte? Acest episod, ca și saltul balerinei, este receptat ca o întîmplare în spațiu, nu în timp (lăsînd de o parte propriul nostru sentiment de „suspens", care nu se integrează în situația observată). Toate aspectele lui relevante sînt spațiale.

Iată acum salvatorul alergînd spre locuința victimei. Va ajunge oare „la timp" pentru a preîntîmpina crima? Aici elementul timp este esențial. Două sisteme spațiale independente, apropierea salvatorului și întîmplările din casă, sînt legate doar prin amplasarea lor în timp, care poate sau nu să ducă la coincidența dorită.

Cînd privim un speolog explorînd o peșteră receptăm înaintarea lui ca o acțiune în spațiu. Noile aspecte ale peșterii ni se dezvăluie succesiv. Un asemenea eveniment, în care ambianța fizică furnizează cadrul, nu diferă de fapt în principiu de altele, care nu au un asemenea cadru. Într-o discuție animată argumentația de asemenea urmează un traseu, ideile succedîndu-se logic. Percepem oare dezvoltarea treptată a argumentației ca producîndu-se în timp, într-o măsură mai

mare decît explorarea peșterii? Numai dacă „timpul e pe sfîrșite", iar rezultatul discuției este așteptat cu nerăbdare.

Această constatare surprinzătoare are consecințe majore pentru înțelegerea spectacolelor artistice. Evident, pentru a crea sau a înțelege structura unui film sau a unei simfonii, trebuie să o receptăm ca un tot, exact cum am recepta compoziția unei picturi. Ea trebuie percepută ca o succesiune, dar această succesiune nu poate fi temporală în sensul că o fază dispare pe cînd cea următoare se instalează în conștiința noastră. Trebuie să avem întreaga operă simultan în minte pentru a-i putea înțelege desfășurarea, coerența, legăturile dintre părți. Sîntem tentați să numim acest ansamblu sinoptic o structură spațială. În orice caz, el reclamă simultaneitate și de aceea cu greu ar putea fi considerat temporal.

Într-o scrisoare din 1789, atribuită lui Mozart, dar probabil neredactată de el în forma respectivă, se face o admirabilă descriere a fenomenului simultaneității. Cînd o temă s-a impus atenției compozitorului, „ea devine tot mai amplă, iar eu o dezvolt tot mai larg și mai limpede, pînă ce ajunge să fie într-adevăr aproape terminată în capul meu, chiar dacă este lungă, astfel încît după aceea o parcurg în minte dintr-o singură privire, ca pe o pictură sau persoană frumoasă. Și o aud în închipuirea mea nu în succesiune, cum va trebui să se desfășoare mai tîrziu, ci, ca să spun așa, toată laolaltă *(wie gleich alles zusammen)*.

Este nevoie de ceva foarte asemănător pentru adevărata înțelegere a unei simfonii, a unui film ori a unui balet. În diferite momente se poate să nu știm ce va urma, dar nu trebuie să îndepărtăm din conștiința noastră ceea ce am auzit sau văzut înainte. Lucrarea crește treptat, devenind un tot, și, însoțind-o în desfășurarea ei, trebuie necontenit să ne întoarcem la ceea ce a dispărut din cîmpul percepției directe auditive sau vizuale, dar se păstrează în memorie. Trecutul ca atare nu este niciodată accesibil minții noastre. Perceptele și senzațiile, nu numai de ieri, ci și de acum o clipă, s-au stins. Ele pot dăinui doar în măsura în care lasă urme în memoria noastră. Oricare ar fi natura acestor urme în creier, ele persistă, neîndoielnic, în condiții de simultaneitate spațială, se înrîuresc reciproc și sînt modificate prin noi adaosuri. Primele măsuri ale unui dans nu mai sînt aceleași odată ce am văzut și restul compoziției. Ceea ce se întîmplă în timpul desfășurării lui nu echivalează pur și simplu cu adăugarea altor mărgele pe o ață. Tot ce s-a petrecut înainte este continuu influențat de ceea ce urmează.

Astfel orice percept nou venit își găsește locul în structura spațială a memoriei. În creier fiecare urmă are adresă, dar nu și dată. Structura unui spectacol rezultă din interacțiunea urmelor pe care le lasă în noi.

Înțelegem acum că distincția dintre perceperea acțiunilor și cea a obiectelor nu constă în faptul că prima implică trăirea scurgerii timpului, ci în acela că în cursul unei acțiuni noi urmărim o succesiune organizată, în care fazele vin una după alta într-o ordine unidimensională semnificativă. Dacă fenomenul este dezorganizat sau ininteligibil, succesiunea se degradează, devenind o simplă înșiruire. Ea își pierde principala caracteristică; și chiar și înșiruirea dăinuie doar atîta timp

cît elementele ei sînt forțate să treacă prin strunga prezenței mediate. Acțiunea devine caleidoscopică; se produc mereu schimbări, dar fără o desfășurare, și nu mai avem motive să ne amintim fazele trecute ale spectacolului, decît doar poate spre a le admira varietatea. Nici o legătură temporală nu unește aceste faze trecătoare, deoarece timpul în sine poate crea succesiune, nu și ordine. Iar orice trăire temporală presupune o anumită ordine.

Simultaneitate și succesiune

Încercăm să descriem diferența dintre două domenii artistice. În unul din ele, succesiunea în care sînt receptate părțile unei compoziții este prescrisă de lucrarea însăși, pe cînd în celălalt succesiunea aceasta nu contează. Îmi amintesc discuția purtată de doi studenți, unul de la arte plastice, celălalt de la conservator. Pictorul spunea: „Nu înțeleg cum poți ține laolaltă părțile unei piese muzicale, căci nu ți se dau niciodată simultan!" Muzicianul l-a asigurat că nu e vorba de ceva prea greu, dar a observat: „Ceea ce eu nu înțeleg este felul cum poți să te descurci într-o pictură, fără să știi de unde începi și unde sfîrșești, sau încotro s-o iei la un moment dat!"

Deosebirea dintre cele două arte nu coincide cu cea dintre mobilitate și imobilitate. Există picturi ce trebuie „citite" într-o anumită succesiune, bunăoară de la stînga spre dreapta, ca scrierea. Benzile desenate sînt un astfel de caz, ca și anumite picturi narative, foarte răspîndite în veacul al XV-lea, în care vedeai, de la stînga spre dreapta, cum era creată Eva din coasta lui Adam, cum ea îi oferea acestuia mărul, cum amîndoi erau mustrați de Dumnezeu și, în cele din urmă, izgoniți din rai de către un arhanghel.

Pe de altă parte, există opere mobile lipsite de succesiune. O compoziție coregrafică se va desfășura, probabil, în mod logic de la un capăt la celălalt, ceea ce nu se poate spune despre valsurile dansate la un bal. Tot astfel, unele feluri de muzică, menite să creeze o anumită atmosferă, sînt statice, n-au început, sfîrșit sau desfășurare. Mișcările unui „mobil" sculptural n-au nici ele o desfășurare, ci ne dezvăluie doar varietatea relațiilor spațiale ce se creează într-un sistem de elemente articulate. Ordinea și coordonarea deplasărilor la diferitele niveluri sînt lăsate în seama întîmplării, iar ceea ce ne surprinde plăcut este tocmai apariția unor configurații neobișnuite.

Dacă succesiunea este confundată cu mobilitatea, rezultă o serie de interpretări eronate. De pildă, s-a afirmat că pictura și sculptura sînt în aceeași măsură „arte temporale" ca muzica și teatrul, deoarece privitorul trebuie să-și deplaseze privirea peste întreaga suprafață a lucrării și, implicit, îi percepe diferitele părți în mod succesiv. De fapt, ordinea dintr-o pictură există numai în spațiu — o ordine simultană. Pictura conține una sau mai multe teme dominante, cărora li se subordonează tot restul. Această ierarhie este însă validă și inteligibilă doar dacă toate relațiile în cauză sînt sesizate ca fiind coexistente. Observatorul parcurge succesiv

cu privirea diferitele zone ale picturii, deoarece nici ochiul, nici mintea nu poate prelua totul simultan, dar ordinea „explorării" n-are nici o importanță. Ruta privirii nu trebuie să urmeze direcțiile liniare generate de compoziție. O „săgeată" compozițională ducînd de la stînga spre dreapta poate fi percepută corect chiar dacă ochiul se mișcă în sens contrar, sau chiar dacă intersectează ruta „săgeții" într-un zigzag arbitrar. Barierele create în pictură de contururi sau de conflictul culorilor nu împiedică ochiul. Dimpotrivă, le observăm și le receptăm în timp ce le traversăm cu privirea. Am menționat deja numeroasele studii consacrate mișcărilor oculare. Ele arată, de loc surprinzător, că privitorul fixează mai ales elementele de prim interes. Dar ordinea în care se realizează acest lucru este în mare măsură întîmplătoare și nesemnificativă.

Într-o piesă sau într-o compoziție muzicală, din contra, succesiunea este esențială. A schimba ordinea episoadelor înseamnă a schimba — și probabil a distruge — lucrarea. Această ordine este impusă spectatorului și ascultătorului și ea trebuie respectată. Într-un balet există una sau mai multe teme determinate, la fel ca într-o pictură; dar ordinea apariției lor este legată de faze bine precizate din desfășurarea totală, iar poziții diferite din secvența perceptuală comportă semnificații diferite. O temă poate fi prezentată chiar la început și apoi explorată și demonstrată printr-o serie de schimbări sau variații. Ori poate fi supusă unor ciocniri cu alte teme, dezvăluindu-și natura prin atracțiile și respingerile rezultate, prin victorii sau înfrîngeri. Dar tema, eventual întruchipată în solist, poate de asemenea să apară mai tîrziu, după o lentă acumulare ce conduce printr-un crescendo spre punctul culminant. Această ordine temporală diferită generează o structură total diferită.

Pînă și mișcarea obiectivă a unei sculpturi diferă în principiu de schimbările de aspect pe care le sesizăm mergînd în jurul ei; altfel sculptorii nu s-ar mai preocupa, așa cum fac unii dintre ei, să-și instaleze operele pe platforme turnante. În asemenea cazuri, viteza și sensul de rotație sînt proprietăți intrinseci ale imaginii sculpturale însăși. Mai mult, vom constata că este foarte important sub raport perceptual și expresiv dacă vedem un obiect în mișcare sau trecem prin apropierea, prin jurul sau de-a curmezișul lui.

Dacă o lucrare bazată pe succesiune liniară narează ceva, atunci ea va conține două succesiuni, cea a evenimentelor redate și firul narațiunii. Într-un basm simplu cele două succesiuni coincid. Povestirea merge paralel cu ordinea întîmplărilor. În cazul lucrărilor mai complexe, traseul pe care autorul îl prescrie spectatorului sau cititorului se poate deosebi considerabil de succesiunea obiectivă a subiectului. De pildă, în *Hamlet* succesiunea intrinsecă duce de la uciderea regelui, prin căsătoria reginei cu fratele lui, spre descoperirea crimei de către Hamlet, și apoi spre sfîrșit. Firul narațiunii pornește de pe la mijlocul acestei succesiuni, mergînd mai întîi înapoi și, după aceea, înainte. El se dezvoltă de la periferia problemei spre centru, prezentîndu-ne mai întîi străjile, apoi pe prietenul lui Hamlet și apoi misterioasa fantomă. Astfel, în timp ce-și desfășoară conflictul dramatic,

piesa abordează și căile prin care omul descoperă realitățile vieții — un subiect secundar, al cărui protagonist este spectatorul. Și la fel cum ruta urmată de un călător spre un oraș necunoscut influențează ideea pe care el și-o va face despre acel oraș, tot astfel firul narațiunii îndeamnă la o anumită reacție față de subiectul lucrării, dînd prioritate unora dintre aspectele ei și reținîndu-le pe altele. Prin abordarea indirectă a istoriei lui Hamlet, Shakespeare subliniază efectele crimei înainte de a înfățișa crima însăși, creînd accentele inițiale reprezentate de noapte, tulburarea liniștii, mister și așteptarea încordată.

Să facem acum un pas mai departe și să înțelegem că în ultimă analiză chiar și o operă bazată pe succesiune prezintă nu numai un eveniment, ci, prin acest eveniment, o stare de existență. Ca să întrebuințăm formula dată de Lessing în *Laocoon*: pe cînd pictura sau sculptura narativă prezintă acțiunea prin intermediul obiectelor, dramaturgul și romancierul recurg la acțiune pentru a prezenta stări de lucruri. („Obiectele care, integral sau parțial, coexistă în spațiu se numesc corpuri. Prin urmare corpurile cu însușirile lor vizibile sînt obiectele specifice ale picturii. Obiectele care, integral sau parțial, se succed în timp se numesc îndeobște acțiuni. Prin urmare acțiunile sînt obiectele specifice ale poeziei.")*.

Drama lui Hamlet dezvăluie, la nivelul inferior, o țesătură de forțe antagonice, iubire și ură, lealitate și trădare, ordine și crimă. Ea ar putea fi redată printr-o diagramă ce n-ar cuprinde nici o referire la succesiunea subiectului. Această țesătură iese treptat la iveală în desfășurarea piesei, fiind explorată în diversele ei aspecte și testată prin introducerea unor situații cruciale. Biografia unei persoane, care redă viața acesteia de la naștere pînă la mormînt, trebuie să se constituie în prezentarea unui caracter, a unei stări de existență și comportament, în permanentă interacțiune cu polaritatea viață—moarte. Și așa cum sculptura *Pietà* a tînărului Michelangelo, pe care o vedem în biserica San Pietro, ne înfățișează o mamă ținîndu-și în brațe fiul și, totodată, un om lăsîndu-și în urmă mama, tot astfel povestirea biblică, asemeni oricărei alte narațiuni de prim rang, își conține sfîrșitul în început și începutul în sfîrșit.

Împreună, artele secvențiale și nonsecvențele interpretează existența sub dublul ei aspect de permanență și schimbare. Această complementaritate se exprimă într-un raport reciproc dintre spațiu și forță. Forțele reprezentate într-o pictură se definesc mai ales prin spațiu. Direcția, mărimea și amplasarea formelor ce poartă aceste forțe determină locul lor de aplicare, sensul lor, tăria lor. Suprafața de spațiu și trăsăturile ei structurale — bunăoară, centrul — servesc drept cadru de referință pentru caracterizarea forțelor. Dimpotrivă, spațiul unui teatru sau al unei scene pentru balet se definește prin forțele motrice care îl populează. Întinderea lui devine reală atunci cînd o traversează balerinii; distanța este creată de actorii ce se retrag unul față de altul; iar calitatea specifică de amplasare cen-

* G. E. LESSING, *Laocoon sau despre limitele picturii și ale poeziei*, trad. L. Blaga, Ed. Univers, 1971

tralã iese la lumină atunci cînd forțe fizice concură pentru ea, își găsesc repaus în ea, predomină din ea. Pe scurt, interacțiunea spațiu-forță admite moduri de accentuare diferite.

Cînd vedem mișcarea?

În ce condiții percepem mișcarea? O omidă se tîrăște de-a curmezișul străzii. De ce o vedem pe ea în mișcare, iar strada în rapaus, în loc să vedem întregul peisaj, inclusiv pe noi înșine, deplasîndu-ne în sens contrar, în timp ce omida ar rămîne, imobilă, în același loc? Fenomenul nu se explică numai prin ceea ce știm ori am învățat, căci deși cunoaștem adevărul, vedem soarele traversînd bolta cerească și luna străbătînd norii. Dante observă că dacă cineva se uită în sus, la unul din turnurile înclinate ale Bolognei, „de sub înclinarea lui", pe cînd un nor se mișcă în sensul opus acesteia, turnul pare să se prăbușească peste privitor. Legănîndu-mă într-un balansoar, simt că eu mă mișc, pe cînd camera e nemișcată. Dar dacă în cadrul unui experiment întreaga cameră se rotește, iar scaunul observatorului rămîne perfect nemișcat, senzația că scaunul se învîrte este atît de puternică încît subiectul cade dacă nu este fixat de scaun. Aceasta se întîmplă chiar dacă senzațiile kinestezice ale subiectului redau adevărata stare de lucruri.

Putem lămuri cel puțin cîteva elemente ale acestei situații complexe observînd că receptarea vizuală a mișcării se poate datora unui număr de trei factori: mișcarea fizică, mișcarea optică, mișcarea perceptuală. Acestora trebuie să le adăugăm factori kinestezici, care în anumite condiții pot provoca singuri o senzație de mișcare, de exemplu prin vertigo.

Văd omida mișcîndu-se deoarece ea efectiv se tîrăște; avem aici o percepție a mișcării bazată pe mișcare fizică. Dar, așa cum arată exemplele noastre, mișcarea fizică nu corespunde neapărat cu ceea ce se întîmplă în ochi sau în cadrul percepției. Putem vorbi de mișcare *optică* atunci cînd proiecțiile obiectelor — sau proiecția întregului cîmp vizual — se deplasează pe retină. O asemenea deplasare optică se produce atunci cînd ochii observatorului nu urmăresc mișcările obiectelor percepute. Dar mișcarea fizică poate fi înregistrată ca repaus optic, bunăoară, dacă ochii mei rămîn fixați asupra omizii ce traversează strada, sau atunci cînd văd cabina avionului în care mă aflu, perfect nemișcată, deși atît eu cît și avionul sîntem în mișcare. Pe de altă parte, proiecția camerei de lucru imobile traversează optic retinele mele de îndată ce îmi mișc ochii sau capul, ori mă scol de pe scaun. Dacă cineva ar putea urmări ce se petrece în ochii mei în timp ce examinez diferitele părți ale unui tablou de pe perete, ar constata că ori de cîte ori îmi schimb punctul de fixare, întreaga imagine se deplasează pe retină în sens invers. Și totuși, de cele mai multe ori aceste informații optice eronate nu se reflectă în experiența perceptuală. Văd omida tîrîndu-se, deși ochii mei

sînt fixați pe ea, dar tabloul rămîne nemișcat cu toate că privirile mele îl „baleiază".

Cel mai puternic factor compensator al unor asemenea date eronate este percepția kinestezică. Orice mișcare a ochilor, capului ori corpului este comunicată centrului motor senzorial din creier, și de fapt însuși impulsul de a ne mișca este un proces cerebral. *Feed-back*-ul provenit din aceste procese motorii influențează percepția vizuală. Informația că îmi mișc capul determină simțul vizual să atribuie mișcarea și vizual capului și să perceapă ambianța ca imobilă. Într-un film, însă, decorul filmat cu o cameră mobilă este văzut traversînd ecranul, mai ales pentru că informația kinestezică îi spune spectatorului că este imobil. Numai în cazuri extreme, de pildă, cînd o bună parte din întreaga ambianță este văzută mișcîndu-se, reușește informația vizuală să predomine asupra celei kinestezice.

În plus, există factori specific *vizuali* care acționează în cîmpul perceptual, influențînd modul în care vederea rezolvă ambiguitățile motorii. Karl Duncker ne spune că în cîmpul vizual obiectele se văd într-un raport ierarhic de dependență. Țînțarul se prinde de elefant și nu invers. Balerina face parte din cadrul scenic, nu cadrul scenic constituie limita exterioară a balerinei. Cu alte cuvinte, chiar lăsînd de o parte mișcarea, organizarea spontană a cîmpului vizual atribuie anumitor obiecte rolul de cadru, celelalte fiind văzute ca depinzînd de el. Cîmpul reprezintă o ierarhie complexă de asemenea dependențe. Camera servește drept cadru pentru masă, masa pentru fructieră, fructiera pentru mere. Regula lui Duncker ne arată că în deplasarea motorie cadrul tinde să fie perceput ca imobil, iar obiectul dependent ca mobil. Dacă nu există raporturi de dependență, cele două sisteme pot fi văzute deplasîndu-se simetric, într-o mișcare de apropiere sau îndepărtare reciprocă.

Duncker și, ulterior, Erika Oppenheimer au determinat cîțiva dintre factorii ce duc la dependență. Cuprinderea este unul din acești factori. „Figura" tinde să se miște, iar „fondul" să rămînă imobil. Variația este un altul. Dacă un obiect își schimbă forma și mărimea, iar celălalt rămîne neschimbat — de exemplu, o linie ce „crește" dintr-un pătrat — obiectul ce variază preia mișcarea. Observatorul vede linia alungindu-se din pătrat, și nu pătratul retrăgîndu-se dinspre o linie imobilă. Diferența de mărime joacă un rol în cazul obiectelor contigue: dacă două obiecte sînt lipite unul de altul, fie lateral, fie prin suprapunere, obiectul mai mic va prelua mișcarea. Și intensitatea constituie un factor. Cum obiectul mai întunecat este văzut ca depinzînd de cel luminos, primul se va mișca, într-o situație ce implică deplasare, al doilea rămînînd imobil.

Observatorul însuși reprezintă un punct de referință. Dacă stăm pe un pod și privim apa care curge, percepția noastră este „corectă"; dar dacă fixăm cu privirea podul, ni se poate părea că ne deplasăm împreună cu el în amonte. Duncker explică acest fenomen prin aceea că obiectul fixat preia funcția de „figură", în timp ce restul cîmpului tinde să devină „fond", iar de regulă „figura" este cea care se mișcă.

În situațiile de acest fel, interacțiunea diferiților factori determină efectul perceptual final. Mișcarea fizică a obiectului contribuie doar în măsura în care ea produce o mișcare optică pe retină. Experimentul lui Metelli citat mai sus (fig. 46) ne-a arătat că porțiunea din disc care se rotește nu este văzută în mișcare deoarece optic avem de-a face cu o descoperire succesivă a segmentelor de disc, și nu cu deplasarea discului ca întreg. În asemenea condiții percepția ne comunică o stare de imobilitate.

Pe scenă actorii sînt de regulă văzuți în mișcare, pe fondul unui decor imobil. Aceasta se întîmplă deoarece decorul este mai amplu și îi cuprinde pe actori, iar în plus el se atașează de cadrul și mai larg al teatrului în care se află spectatorii. Decorul servește drept cadru de referință pentru actori. În consecință, scena ne prezintă o concepție despre viață care atribuie cele mai multe activități fizice și mintale omului, în contrast cu lumea lucrurilor, care constituie mai ales baza și obiectul acestor activități și, de fapt, așa cum am arătat mai sus, este definită de forțele motorii ce o populează. Filmul însă ne transmite o concepție diferită. Imaginea luată de un aparat ce se deplasează de-a lungul unei străzi nu ne provoacă aceeași experiență ca atunci cînd mergem noi înșine pe stradă. În acest din urmă caz, strada ne înconjoară ca o ambianță amplă, iar senzațiile noastre musculare ne spun că ne mișcăm. Strada de pe ecran este o parte relativ mică, încadrată, dintr-un decor mai mare, în care spectatorul se află în repaus. Iată de ce strada ne apare ca mișcîndu-se. Ea pare să înainteze activ spre spectatori, ca și spre personajele din filme, preluînd rolul unui actor printre ceilalți actori. Viața se manifestă ca un schimb de forțe între om și lumea lucrurilor, iar lucrurile joacă adesea rolul cel mai activ.

Aceasta se întîmplă și din cauză că filmul reprezintă cu ușurință mișcări naturale, cum ar fi circulația stradală ori fluxul și refluxul oceanului, ceea ce e foarte greu de realizat pe scenă. Într-un film ca *Omul din Aran* al lui Robert Flaherty, mișcarea naturală a valurilor este intensificată prin mișcarea filmică impusă scenei respective de către aparat. Volumul dă lumii lucrurilor un prilej să-și manifeste forțele proprii și să acționeze alături de om sau împotriva lui. Mai mult, pe ecran lucrurile pot fi făcute să apară și să dispară după plac, ceea ce se percepe și ca un fel de mișcare, permițînd oricărui obiect, mare sau mic, să intre în scenă și să o părăsească la fel ca un actor. De pildă, un film cu subiect de balet poate fi astfel structurat încît balerinii să nu monopolizeze mișcarea, ci să coopereze cu decorul și cu alte obiecte, mișcarea fiind creată prin deplasările aparatului și prin montaj. S-a încercat aceasta în unele filme experimentale, de către Maya Deren printre alții, ca în scenele coregrafice ale unor comedii muzicale. Într-o asemenea compoziție vizuală, rolul dansatorului nu este mai independent sau complet în sine decît cel al unui instrument din orchestră. Imaginea de pe ecran în totalitate ne prezintă o interacțiune complexă de spații, de conuri, obiecte și personaje mobile, ale căror mișcări ne parvin doar ca elemente integrate ale ansamblului. Unele spectacole televizate care pur și simplu ne redau ce se petrece

obiectiv pe o scenă, sînt nu numai anoste, dar și denaturate uneori pînă la a nu putea fi înțelese, pentru că spectacolul respectiv a fost destinat scenei și nu ecranului.

Atîta vreme cît cadrul dominant rămîne fix, orice obiect imobil este perceput ca fiind „în afara timpului", la fel ca și cadrul însuși. Un cadru mobil, pe de altă parte, transmite acțiunea sa întregului decor și obiectelor cuprinse în acesta, putînd transforma atemporalitatea într-o rezistență activă față de mișcare. Așa cum o stîncă aflată în mijlocul unui torent exprimă o opoziție dîrză la mișcare, tot astfel o persoană mobilă într-un „torent" de oameni care merg sau aleargă nu va fi percepută ca aflîndu-se în afara dimensiunii mișcare, ci va apărea, sub acest raport, ca petrificată, ca opunînd rezistență. Același fenomen se observă atunci cînd se inserează imagini fixe într-o secvență de film. Ele par înghețate, oprite brusc din mișcare. Ori să luăm cazul unui dansator care se oprește o clipă în timpul unei mișcări vii; el ne pare mai degrabă „frînat" decît în repaus. Muzicienii cunosc bine deosebirea dintre pauzele active și cele inactive. Pauza dintre două părți ale unei simfonii nu este caracterizată prin mișcare, deoarece ea nu face parte din context; dar cînd structura unei piese muzicale este întreruptă de un interval de tăcere, inima muzicii pare a fi încetat să mai bată, iar imobilitatea a ceea ce ar trebui să fie mișcare generează „suspens".

Direcția

Aspectele mai specifice ale mișcării, de pildă direcția și viteza, sînt de asemenea percepute potrivit cu situația existentă în cîmpul vizual. Am menționat că în anumite condiții sensul obiectiv al mișcării este inversat în percepție. Deși fizic norii se deplasează, bunăoară, spre est, noi putem vedea luna mișcîndu-se ea însăși spre vest. O filmare făcută prin fereastra din spate a mașinii gangsterului poate arăta cum automobilul poliției se deplasează înapoi, deși obiectiv el înaintează, dar cu o viteză mai mică decît cea a vehiculului urmărit.

Erika Oppenheimer a proiectat două linii luminoase, în poziția din figura 244, pe un ecran întunecat amplasat într-o încăpere obscură. Obiectiv, verticala se deplasa spre dreapta, iar orizontala în sus, astfel încît după un răstimp ele ocu-

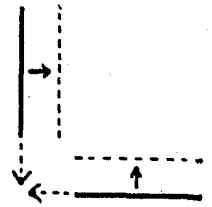


Figura 244

pau pozițiile indicate prin linii punctate. Subiecții însă au văzut verticala deplasîndu-se în jos, iar orizontala spre stînga (săgețile punctate). Se pare că este structural mai simplu ca în aceste condiții o linie să fie percepută mișcîndu-se în direcția propriei sale prelungiri și nu perpendicular pe aceasta.

Raportul dintre direcția percepută și contextul în care se desfășoară mișcarea a fost de asemenea demonstrat prin cercetări asupra învîrtirii roților. Butucul roții se deplasează, firește, pe o traiectorie paralelă cu cea a întregii roți. Orice alt punct al roții este supus unei duble mișcări, cea de translație și cea de rotație în jurul butucului. Combinarea celor două mișcări se exprimă fizic printr-o mișcare ondulatorie, așa cum se vede în figura 245. Iată de fapt ceea ce ve-

Figura 245

dem atunci cînd roata se deplasează într-o încăpere obscură, avînd pe ea un singur punct luminos, vizibil, într-o poziție excentrică. Dacă însă putem vedea butucul roții, întreaga configurație a mișcării se subdivide în două, structural mai simple: roata se învîrte în jurul butucului, înaintînd totodată pe traiectoria sa. Aceasta ne arată că regula simplității guvernează nu numai subdivizarea formei, ci și a mișcării.

Dacă n-ar acționa regula simplității, publicul ar recepta fenomene stranii în cazul multor mișcări de dans. Cînd dansatorul face tumbe, vedem cum corpul lui se deplasează de-a curmezișul scenei, rotindu-se totodată în jurul propriului centru. Toate mișcările, cu excepția celor mai simple, sînt combinații de subsisteme, care operează independent și realizează un tot. Cînd brațele flutură în sus și în jos în timp ce corpul aleargă înainte, cele două teme trebuie să poată fi, și realmente sînt, distinse între ele. Mișcările parțiale nu sînt, totuși, se pare, strict independente totdeauna. Figura 246 ne arată schematic ce se întîmplă din punct de vedere fizic cînd o înclinare se combină cu o alergare. S-ar părea că, parțial, curba rezultată se realizează în percepție. Principiile structurale ce determină

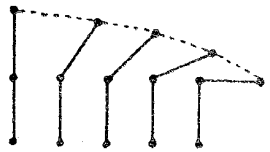


Figura 246

separarea și fuziunea ar putea fi studiate cu folos comparîndu-se mișcări de dans filmate normal cu aceleași mișcări filmate în întuneric, un singur punct al corpului fiind marcat printr-o sursă de lumină. Precedeul a fost aplicat prima oară de fiziologul francez Jules-Étienne Marey. Ruta parsursă fizic de orice parte a corpului poate fi stabilită aproximativ cu ajutorul fotografiilor stroboscopice.

Dezvăluirile vitezei

Mișcarea, ca orice alt tip de schimbare, este perceptibilă doar între anumite limite de viteză. Soarele și luna se mișcă atît de lent încît ni se pare că sînt imobile, iar fulgerul este atît de rapid încît întregul lui parcurs ne apare simultan ca o linie. Privindu-ne ceasul, observăm că limita inferioară a vitezei perceptibile se situează undeva între cea a minutarului, a cărui mișcare rămîne nedetectabilă, și cea a secundarului, care se deplasează vizibil. La ceasul lui Mark Twain, care, după ce fusese „reparat" de un ageamiu, parcurgea anotimpuri întregi într-o zi, mișcarea limbilor semăna probabil cu rotirea indistinctă a paletelor unui ventilator. Nu vedem cum crește copilul sau cum îmbătrînește adultul; dar dacă întîlnim un prieten după un răstimp, îl putem vedea într-o fracțiune de secundă înălțîndu-se sau micșorîndu-se, într-un fel de mișcare stroboscopică între amintirea noastră despre el și perceptul actual.

Evident, viteza de schimbare la care reacționează organele noastre de simț s-a stabilit în timpul evoluției umane, în raport cu tipurile de fenomene a căror observare este vitală pentru noi. Ne e biologic indispensabil să putem vedea oamenii și animalele deplasîndu-se dintr-un loc în altul; n-avem însă nevoie să vedem cum crește iarba.

Dar o broască țestoasă, care duce o viață mai lentă, vede ea oare lucrurile mișcîndu-se mai repede decît le vedem noi? Circulația dintr-un mare oraș ne pare mai rapidă după ce am stat o vreme la țară. Muzica și dansul creează și ele niveluri de adaptare pentru viteză: o mișcare se aude sau se produce într-un ritm rapid dacă contextul e lent și viceversa. Unele experimente sugerează că viteza de desfășurare a proceselor chimice din corp poate influența perceperea timpului. Astfel, Piéron a cerut unor subiecți să apese un manipulator Morse de trei ori pe secundă, cu cea mai mare precizie de care puteau da dovadă în evaluarea acestui interval de timp. Cînd subiecților li s-a ridicat puțin temperatura corpului prin diatermie, ei au început să apese manipulatorul mai frecvent, demonstrînd astfel că viteza timpului subiectiv sporise. Lecomte du Noüy, citind aceste experimente și altele similare, presupune că încetinirea „ceasului chimic" în timpul vieții unui om ar putea explica faptul binecunoscut că pe măsură ce îmbătrînim anii par să treacă mai repede. Este îndoielnic însă că acest fenomen ar fi provocat de factori chimici și nu psihologici.

Filmul ne-a îmbogățit nu numai cunoștințele, dar și experiența de viață, permițîndu-ne să vedem mișcări care altfel ar fi prea iuți sau prea încete pentru

puterea noastră de a le percepe. Dacă ritmul de filmare este mai lent decît cel de proiectare, bunăoară dacă se filmează numai cîte un cadru pe oră, acțiunea redată pe ecran se accelerează și putem efectiv vedea ceea ce altfel am putea doar reconstitui mintal. Dacă însă filmarea se face cu viteză mare, publicul poate vedea cum o picătură de lapte se sparge de o suprafață tare, formînd o splendidă coroniță albă, sau cum un glonț străbate încet un panou de lemn.

Accelerarea mișcării naturale, mai ales, a obișnuit ochii noștri cu o unitate a lumii organice despre care aveam, în cel mai bun caz, doar cunoștințe teoretice. Posibilitatea de a vedea o plantă crescînd și ofilindu-se în timp de un minut realizează mai mult decît simpla prezentare a procesului. Filmarea cadru cu cadru ne-a dezvăluit că orice comportament organic se distinge prin gesturi expresive, semnificative, pe care mai înainte le consideram un atribut al omului și animalelor. Activitatea unei plante agățătoare nu este o simplă deplasare în spațiu. Vedem tulpinile căutînd în jur, șovăind, întinzîndu-se și, în sfîrșit, agățîndu-se de un obiect convenabil cu exact felul de mișcări care trădează neliniștea, dorința și satisfacția împlinirii. Lăstarii acoperiți cu o placă de sticlă înlătură obstacolul prin acțiuni ce nu seamănă cu mișcarea mecanică a mașinilor Observăm o luptă înverșunată, un efort vizibil, o scăpare mîndră și victorioasă de sub apăsare, spre libertate. Procesele organice prezintă astfel de trăsături „umane" chiar la un nivel microscopic. Sherrington citează descrierea de către un fiziolog a unui film prezentînd o masă celulară osteogenă. „Lucru în echipă al maselor de celule. Spiculi calcaroși de os în formare străbat ecranul ca niște muncitori ce înalță o schelărie. Scena sugerează o comportare axată pe un anumit scop, atît din partea celulelor individuale, cît și, mai ales, a coloniilor de celule organizate în țesuturi și organe."

Chiar și acolo unde nuanța specifică a mișcării organice lipsește, transformarea schimbărilor de lungă durată în mișcare vizibilă dă viață forțelor naturii și le intensifică astfel impactul asupra minții noastre. Știm că soarele își schimbă locul pe cer, dar atunci cînd un film, condensînd o zi într-un minut, ne arată cum jocul umbrelor în mișcare rapidă interpretează relieful plastic al formelor arhitectonice, sîntem puși în situația de a concepe lumina ca o acțiune ce își ia locul printre celelalte mișcări creatoare din viața cotidiană.

În vremea cînd aparatul de filmat era încă acționat manual, operatorul obișnuia să mărească puțin viteza dacă filma acțiuni rapide. Astfel mișcările apăreau mai lente pe ecran și puteau fi urmărite mai ușor. Dimpotrivă, o scenă cu acțiune lentă filmată cu o viteză ceva mai mică condensa acțiunea pe ecran și făcea mai frapantă structura de ansamblu a schimbărilor vizibile. Dar modificările de viteză nu numai că permiteau adaptarea mișcării vizuale la gama percepției umane, ele afectau și calitățile expresive ale acțiunii. Cînd se filmau scene de stradă cu viteză subnormală pentru comediile burlești, automobilele nu se mișcau pur și simplu mai repede. Ele se năpusteau dintr-un loc în altul într-un fel de panică agresivă, pe care mișcarea lor normală cu greu ar fi putut-o sugera.

Pe de altă parte, filmările foarte rapide nu numai că încetinesc mișcările unui sportiv sau dansator, dar le dau în plus o nuanță de moliciune „pufoasă".

Pe lîngă calitățile expresive ale obiectului mobil, sînt afectate și cele ale mediului invizibil. Fotbalistul în cursă încetinită pare să alerge prin apă, adică printr-un mediu mai dens, care opune rezistență mișcării și atenuează efectul gravitației. Chiar și pentru ochiul liber un banc de pești înaintînd rapid fac ca apa să pară a avea consistența aerului, pe cînd un peștișor leneș, ce plutește în acvariu pare să se deplaseze prin ulei. Acest fenomen rezultă din caracterul ambiguu al dinamicii vizuale. Viteza mare a unui obiect poate fi percepută ca fiind cauzată de propria forță motorie a obiectului, de slaba rezistență a mediului sau de amîndouă. Încetineala este văzută ca provenind dintr-un efort redus al obiectului, din rezistența mare a mediului sau din ambele cauze.

Acest efect de *movimento frenato* a fost studiat de Gian Franco Minguzzi. În cadrul experimentelor lui Minguzzi, un disc negru traversa un cîmp, din care o jumătate era albă, iar cealaltă jumătate gri. Cînd discul ajungea în zona gri, viteza lui se micșora brusc pînă la circa 1/7 din cea anterioară. Majoritatea observatorilor vedeau discul ca fiind frînat de frecarea mai mare existentă în porțiunea gri, care le apărea „mai vîscoasă, densă, gelatinoasă". Este interesant faptul că atunci cînd Minguzzi a inversat condițiile, făcînd ca discul să pornească lent din zona gri și să-și mărească viteza brusc pătrunzînd în cea albă, efectul a fost total diferit. Numai unu din zece subiecți a atribuit sporul de viteză frecării reduse din porțiunea albă. Patru subiecți n-au văzut nici o relație între schimbarea vitezei și cea a strălucirii fondului, iar cinci au afirmat categoric că discul „a luat-o la goană". Mărirea vitezei a fost așadar mai prompt atribuită inițiativei proprii a obiectului decît încetinirea.

Viteza vizuală depinde și de dimensiunile obiectului. Obiectele mari par să se miște mai lent decît cele mici. Un cîmp ambiant mai mic favorizează accelerarea mișcării. J. F. Brown a folosit șiruri de figuri ce se deplasau într-un cadru dreptunghiular. Cînd s-a dublat mărimea cadrului și a figurilor, viteza a scăzut, aparent, la jumătate. Pentru a nu se schimba, viteza trebuia să varieze proporțional cu dimensiunile obiectelor. Aceasta ne face să presupunem că pe o scenă îngustă balerinii se vor mișca aparent mai repede și că, cu cît sînt mai mari personajele sau obiectele pe ecranul cinematografic, cu atît mai lente ne vor părea mișcările lor dacă imaginile se înregistrează pe retina observatorului cu o viteză obiectiv identică.

Mișcarea stroboscopică

Orice percepție a mișcării este în esență stroboscopică. Cînd o pasăre trece în zbor prin cîmpul meu vizual, deplasarea ei fizică este continuă. Ceea ce văd eu însă din zborul ei rezultă dintr-o succesiune de înregistrări pe receptorii indivi-

duali, sau cîmpurile receptoare", din retină. Dacă pasărea vine din stînga, receptorii din partea dreaptă a retinei sînt excitați primii, iar cei din stînga, ultimii. Sistemul nervos creează senzația de mișcare continuă, integrînd succesiunea acestor excitații momentanee, dintre care nici una nu înregistrează decît o schimbare statică. H. L. Teuber ne spune că în cazul anumitor leziuni cerebrale, o motocicletă în mers se vede sub forma unor roți ce se suprapun, fiecare din ele apărînd însă imobilă. Indiferent dacă integrarea se realizează la nivel retinian sau cortical, rămîne faptul de bază că receptarea mobilității derivă dintr-o succesiune de impresii imobile.

În consecință, atunci cînd fenomenul fizic în sine este discontinuu, avem doar o diferență de grad, nu și de principiu. Exemplul cel mai clar ni-l oferă filmul. Receptînd minimum douăzeci de cadre pe secundă, putem vedea o mișcare continuă. Același lucru este valabil și pentru reclamele luminoase, unde aprinderea și stingerea consecutivă a unor becuri generează imagini mobile de litere, forme geometrice sau figuri umane, chiar dacă obiectiv nu se mișcă nimic.

Experimentele de pionierat în domeniul mișcării stroboscopice au fost făcute de Max Wertheimer. El a studiat efectele perceptuale produse de aprinderea succesivă a două obiecte luminoase, de pildă două linii, în întuneric — un fenomen cu care ne-au familiarizat farurile de semnalizare ale avioanelor sau luminile semafoarelor de circulație. Dacă cei doi stimuli sînt apropiați în spațiu sau dacă se aprind la intervale de timp foarte mici, ei par a fi simultani. Dacă distanța în timp sau spațiu este mare, vedem două obiecte separate apărînd unul după altul. Dar cînd condițiile sînt favorabile, vedem un singur obiect trecînd din prima poziție într-a doua, Bunăoară, o linie verticală e văzută ca înclinîndu-se și luînd o poziție orizontală. În asemenea cazuri, așadar, observatorul vede mișcare, deși fizic nu există decît o simplă succesiune de stimuli imobili. Aceasta presupune că cei doi stimuli au dat naștere, undeva în creier, unui proces integrat de deplasare continuă. Wertheimer a conchis că în astfel de cazuri cei doi stimuli, producîndu-se la mică distanță în spațiu și timp, duc la un fel de scurt-circuit fiziologic, prin care excitația se transmite din primul punct spre al doilea. Echivalentul psihologic al acestui proces cerebral ipotetic este tocmai mișcarea percepută.

Experimentele lui Wertheimer au fost sugerate de o jucărie inventată și descrisă prima oară de W. G. Horner în 1834. O serie de faze reprezentînd stadii succesive din mișcarea unui obiect, de pildă un cal care sare, erau introduse într-un tambur și privite în succesiune prin niște fante, în timp ce cilindrul se rotea. Acest aparat, numit „Dedaleum" de creatorul său, și altele similare au dus în cele din urmă la cinematograf. Fuziunea imaginilor într-un asemenea dispozitiv este frecvent atribuită doar tendinței excitațiilor retiniene de a persista un scurt timp după ce s-au produs și, astfel, de a se contopi cu cele următoare într-un flux coerent. Monteurii de film știu însă că, în anumite condiții, o secvență de numai patru cadre (circa 1/6 secundă) poate părea net separată de cea precedentă. Așa

cum arată experimentele lui Wertheimer, avem de-a face aici nu atît cu o contopire, cît cu crearea unei forme coerente în dimensiunea timp. Se aplică aici regulile organizării structurale.

De ce se unesc stimulii creați de două forme luminoase, în întuneric, într-un flux unitar de excitație? Observăm, în primul rînd, că fenomenul are loc doar atunci cînd cele două forme se află relativ aproape una de alta și ne amintim că asemănarea de amplasare generează o legătură vizuală între obiecte învecinate. În al doilea rînd, cei doi stimuli se află singuri într-un cîmp gol. Ei au funcții similare în cadrul ansamblului. Iar cum s-a constatat că asemănarea leagă elementele în spațiu, putem bănui că ea joacă același rol în timp.

Să ne imaginăm o minge în cădere. Pozițiile ei succesive în cîmpul vizual sînt redate schematic în figura 247 așa cum ar arăta în cadrele unui film. Dacă eliminăm astfel dimensiunea temporală, înțelegem clar că obiectul urmează o rută de formă simplă și sîntem tentați să conchidem că principiul formei coerente, care grupează elementele configurațiilor imobile, ar putea de asemenea contribui la păstrarea identității în timp a obiectului mobil.

Experimentele lui Albert Michotte asupra „efectului de tunel" au demonstrat că identitatea perceptuală poate fi păstrată și atunci cînd traseul mișcării se întrerupe, bunăoară, cînd un obiect mobil dispare din vedere. trecînd printr-un tunel sau prin spatele unui zid. În condiții favorabile de spațiu și timp, observatorul vede același obiect, urmînd o rută unitară, deși temporar ascunsă — o experiență foarte diferită de simpla cunoaștere sau presupunere a faptului că obiectul ce iese de după obstacol a rămas același.

Celelalte principii cunoscute ale grupării își joacă și ele rolul. Un obiect în mișcare va avea cu atît mai multe șanse să-și păstreze identitatea cu cît se schimbă mai puțin ca mărime, formă, strălucire, culoare ori viteză. Identitatea este periclitată dacă un obiect mobil își schimbă direcția — de pildă, dacă mingea din figura 247 se întoarce brusc înapoi. De regulă, în diferite cazuri specifice acești factori fie se sprijină, fie se contracarează reciproc, rezultatul depinzînd de tăria lor relativă. Dacă un iepure fugărit își inversează brusc sensul goanei, se poate ca schimbarea de sens să nu ne împiedice să-l vedem ca fiind același animal. Dacă în clipa întoarcerii însă iepurele se transformă într-un curcan, identitatea se poate pierde, privitorul nevăzînd o a doua vietuitoare pornind din locul unde a dispărut prima. Dar dacă schimbarea de formă și culoare se produce fără să se schimbe și traseul, constanța rutei și vitezei se poate dovedi suficient de puternică, permițîndu-ne să vedem cum unul și același animal se transformă în timpul goanei.

Interacțiunea formă-mișcare a fost studiată de W. Metzger, care dorea să afle ce se întîmplă cînd rutele a două sau mai multe obiecte mobile se intersectează (fig. 248 *a*). În punctul de întîlnire, fiecare obiect poate fi văzut fie schimbîndu-și marcat direcția și întorcîndu-se, fie continuîndu-și cursa cu consecvență și trecînd de cealaltă parte. S-a constatat că a doua variantă predomină în general, ceea ce

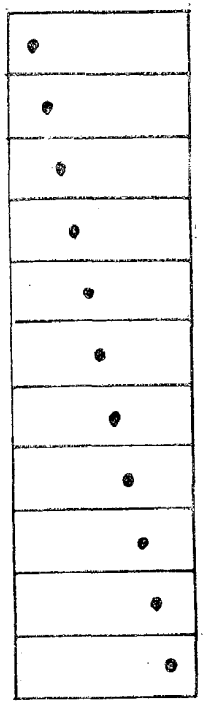


Figura 247

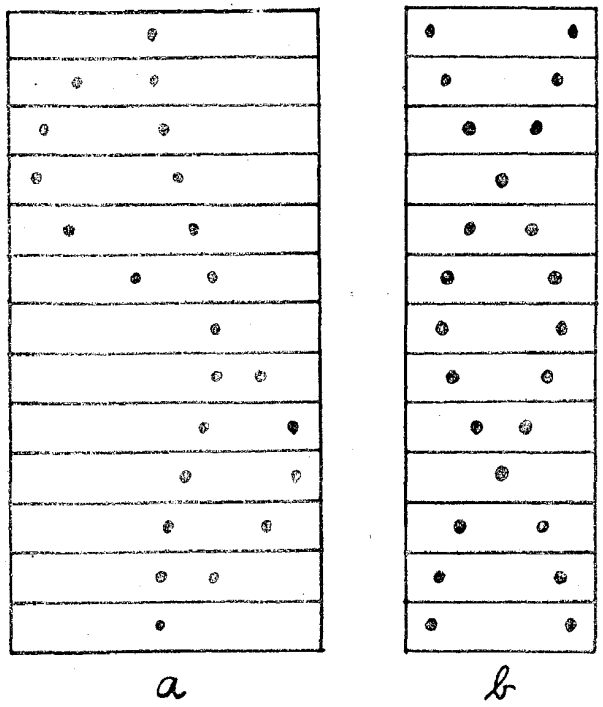


Figura 248

concordă cu principiul grupării după coerența formei. Printre altele, experimentele au arătat că atunci cînd obiectele se deplasează în mod strict simetric (fig. 248, *b*), rezultatul este mai puțin net. În acest caz mulți observatori văd obiectele schimbîndu-și cursul în punctul de întîlnire și rămînînd în partea respectivă a cîmpului. Acest lucru sugerează că în domeniul mișcării, ca și în cel al configurațiilor imobile, simetria creează o subdiviziune de-a lungul axei sale, care tinde să împiedice intersectările chiar și acolo unde continuitatea rutei le-ar favoriza.

Experimentele lui Wertheimer au dovedit că în condiții structurale propice, obiectele ce apar în momente succesive în puncte diferite sînt percepute ca două ipostaze ale aceluiași obiect. Experimentul său fundamental implică numai doi stimuli. Ce se întîmplă însă cînd numărul stimulilor crește și cînd o configurație mai complexă permite alegerea între mai multe conexiuni posibile? Figurile 249—251 prezintă trei exemple, extrase dintr-un studiu asupra acestei probleme întreprins de Josef Ternus. Să presupunem că cele trei puncte luminoase constituind șirul de sus din figura 249 *a* sînt înlocuite cu cele din șirul de jos, care apar la același nivel în spațiu. Întrucît pozițiile vor coincide pentru două din cele trei puncte, ne-am putea aștepta ca *b* și *c* (fig. 249 *b*) să se identifice cu *d*

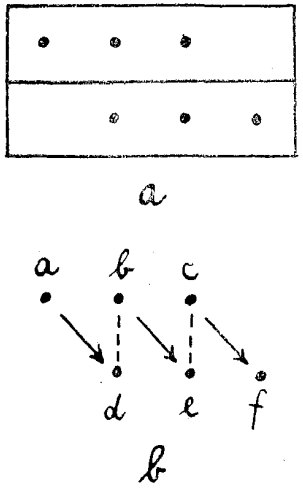


Figura 249

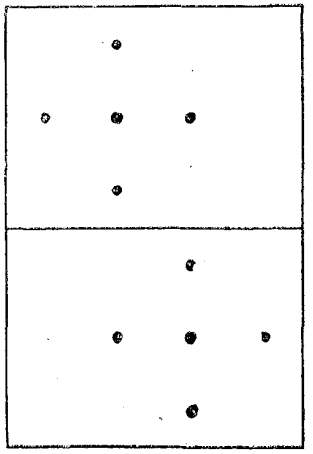


Figura 250

și *e* — adică, să rămînă imobile — iar *a* să fie înlocuit de *f* ori, eventual, să „sară" în poziția *f*. De fapt, toate cele trei puncte se deplasează în modul indicat de săgețile oblice: *a* devine *d*, *b* devine *e*, *c* devine *f*. Sau, mai bine spus, întreaga tripletă se mișcă spre dreapta. Cu alte cuvinte, imaginea se deplasează în poziția structural analogă din cea de-a doua configurație, fiecare punct identificîndu-se cu corespondentul său structural. Aceasta este cea mai simplă schimbare posibilă în întreaga organizare a cîmpului.

Din același motiv, întreaga cruce din faza inițială a figurii 250 se mută în poziția crucii din a doua fază, cu toate că și aici două din puncte ar putea rămîne pe loc, dacă comportamentul lor n-ar fi afectat de cerințele ansamblului. Figura 251 ne oferă o comparație instructivă. Cele șase puncte din *a* formează un arc foarte coerent. În consecință, întregul arc este văzut deplasîndu-se spre dreapta

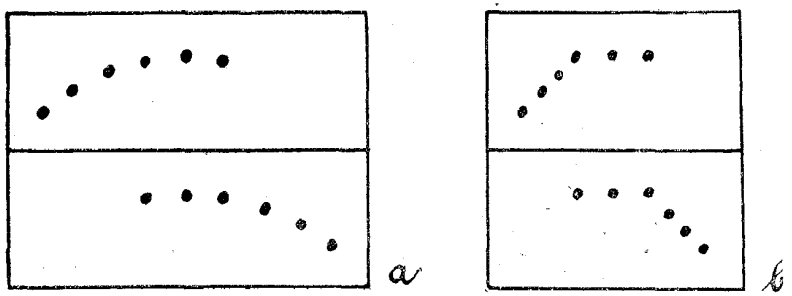


Figura 251

pe o rută curbă. În *b* unghiul format generează o subdivizare care lasă cele două triplete oarecum independente una de alta. În aceste condiții tripleta orizontală este liberă să adopte soluția confortabilă de a rămîne pe loc, în timp ce tripleta din stînga execută un salt, transformîndu-se în propriul său echivalent din partea dreaptă.

Mișcarea stroboscopică, așa cum o vedem, are o paralelă directă în succesiunea tonurilor în muzică, subliniază Victor Zuckerkandl. Linia melodică se alcătuiește din tonuri, fiecare dintre acestea rămînînd imobil pe o anumită treaptă de înălțime; nu există un echivalent fizic al schimbărilor ascendente sau descendente pe care le percepem cînd tonurile se înlocuiesc succesiv. În fond, notația muzicală, care comunică ochiului fiecare notă ca o entitate distinctă, contravine faptului psihologic că ceea ce auzim este în realitate *un singur* ton care urcă și coboară pe întregul parcurs al liniei melodice.

Unele probleme ale montajului cinematografic

Identitatea vizuală nu pune probleme atît timp cît un obiect rămîne în același loc și nu-și modifică aspectul — de pildă, atunci cînd aparatul de filmat, fără să-și schimbe poziția, filmează o clădire. Tot astfel, un actor ce traversează ecranul își va păstra identitatea dacă parcurge o rută simplă (fig. 247) și nu-și schimbă marcat forma sau mărimea. Problemele apar cînd condițiile vizuale sugerează identitatea acolo unde ea nu există sau viceversa.

Monteurul de film, ca și creatorul de benzi desenate, are de rezolvat două probleme atunci cînd grupează scene referitoare la puncte diferite în timp și spațiu. El trebuie să mențină identitatea peste diverse tranziții bruște și trebuie să se asigure că lucrurile diferite apar diferit. Spectatorul știe doar ceea ce vede. O succesiune rapidă sugerează unitate, și de aceea sînt necesare procedee drastice pentru a face vizibilă o întrerupere. Mișcarea stroboscopică ignoră originea fizică a materialului vizual. Dacă un polițist la o secție apare pe partea stîngă a ecranului și imediat după aceea o femeie cu aspect și atitudine asemănătoare apare în camera ei tot pe partea stîngă a ecranului, polițistul ar putea fi văzut ca schimbîndu-se în acea femeie. Dacă pozițiile nu sînt absolut aceleași, dar celelalte condiții sînt suficient de asemănătoare, polițistul va executa un salt stroboscopic, transformîndu-se în femeie. Fenomenul poate fi utilizat pentru trucaje, așa cum a făcut-o Georges Méliés încă de la începutul secolului. Continuitatea factorilor perceptuali elimină decalajul în spațiu și timp. În unul din filmele experimentale ale Mayei Deren, saltul unui dansator începe într-un decor și se termină în altul. Cele două faze ale saltului se integrează atît de bine încît vedem o singură mișcare unificată, în ciuda schimbării de decor. De regulă, însă, este preferabil să se evite asemenea efecte de montaj între secvențe.

Problema inversă este la fel de serioasă. Dacă o scenă se compune din imagini filmate sub unghiuri diferite, aceleași obiecte, personaje și decoruri vor părea

diferite, și este necesar ca publicul să-și poată da seama că persoana filmată frontal, în stînga, în prima secvență este indentică cu cea prezentată din spate, în dreapta, în secvența următoare. Tot astfel, dacă prima secvență prezintă colțul unei camere, cu un pian și o fereastră, trebuie să fie clar că și colțul din secvența următoare, cu ușa și o masă, aparține aceleiași camere. E necesar să se stabilească o legătură perceptuală, care totuși să nu fie atît de strînsă încît să provoace salturi stroboscopice.

În acest domeniu, ca și în multe altele, regulile empirice elaborate de cineaști în practică ar trebui verificate sistematic prin experimente de către psihologi. Rezultatele ar fi utile și unora și altora. Între timp, cîteva exemple sînt binevenite. Este improbabil să se producă vreun „scurt-circuit" stroboscopic atît timp cît obiectele apar pe ecran la o distanță suficientă între ele. Dacă amplasarea lor este identică ori asemănătoare, fuziunea va fi evitată doar printr-o considerabilă schimbare de aspect. O simplă modificare a formei, obținută prin filmarea obiectului la distanțe diferite de aparat, nu este de ajuns: obiectul va fi văzut crescînd sau micșorîndu-se în chip „magic". O întoarcere a capului cu, să zicem, 30° va genera probabil mișcare; dar o trecere bruscă de la imagine frontală la profil implică o schimbare atît de marcată a ceea ce am numit „scheletul structural", încît tranziția treptată este de preferat.

Dacă un personaj traversează ecranul de la stînga spre dreapta, iar în secvența următoare de la dreapta spre stînga, mișcarea va fi vizual discontinuă. De aceea trebuie introduse și alte mijloace de identificare pentru a se asigura interpretarea corectă.

Identitatea poate fi afectată și de schimbări pronunțate ale eclerajului. Un pescăruș este alb sub iluminare frontală, dar negru dacă îl filmăm contra luminii. Coerența zborului său ne poate permite să vedem că e aceeași pasăre, dar schimbarea bruscă de atmosferă va rămîne în film.

Un ultim exemplu privind problema amplasării îl găsim într-un articol al lui Rudy Bretz. Dacă un meci de box este televizat de două camere situate pe laturi opuse ale ringului, o trecere de la o cameră la cealaltă va inversa, firește, imaginea. Boxerul din stînga va apărea brusc în dreapta, iar cel din dreapta, în stînga. Dificultatea poate fi depășită efectuînd trecerea în timpul unei faze foarte active, care definește atît de net rolurile celor doi boxeri încît identificarea corectă să nu fie stînjenită, în ciuda schimbării neașteptate a pozițiilor și acțiunii.

Forțe motrice vizibile

Din punct de vedere geometric, locomoția poate fi definită ca o simplă schimbare de poziție, dar pentru observatorul obișnuit, ca și pentru fizician, deplasările sînt dinamice. Comportamentul forțelor este totdeauna factorul cel mai important. Sub raport artistic, acestea sînt forțele care dau unui fenomen expresie vizuală și îi împrumută viață. Totuși asemenea forțe nu sînt vizibile

în și prin sine; ele se concretizează în acțiunile obiectelor pe care le vedem. Condițiile care produc aceste efecte se cer explorate.

Adesea, cînd o privim de la o oarecare distanță, mișcarea automobilelor sau a avioanelor ne pare, într-un fel, „moartă". Vehiculele nu dau nici un semn că ar fi stăpînite de forțe, Propulsate într-un chip magic și de neînțeles, ele prezintă un fenomen de locomoție pură, mașinală — excepția care confirmă regula. Prin comparație, caii galopînd pe cîmp sau rîndunelele ce săgetează aerul sînt vizibil active și, ca să fim drepți, tot active sînt și automobilele pe care le vedem la curse ori în comediile burlești, sau avioanele de vînătoare angajate în luptă.

În cazul comportamentului uman, calitățile expresive ale mișcării se întrepătrund cu ceea ce știm despre semnificația ei. Poate că spectatorul e impresionat de gestul lui Orfeu, care își frînge mîinile, doar pentru că a văzut alți oameni făcînd așa ceva în culmea deznădejdii și pentru că narațiunea l-a informat că Orfeu a pierdut-o pe Euridice. Este așadar de dorit să observăm mișcări expresive lipsite de un anumit înțeles atașat. Putem găsi materialul potrivit în filmele de animație nonmimetice („abstracte"). Experimente sistematice în acest sens au fost inițiate de Albert Michotte, ale cărui rezultate le vom descrie aici mai pe larg. În cele de mai jos am selecționat materialul și am reformulat întrucîtva partea teoretică potrivit cu scopul specific pe care îl urmărim.

Trebuind să se limiteze la o tehnică rudimentară, Michotte a operat cu figuri foarte simple, în special cu pătrate ce se deplasau de-a lungul unor linii drepte. Cîteva din experimente ilustrează problema identității. Așa cum am observat, puterea unificatoare a unei mișcări uniforme este atît de mare încît obiectul mobil este văzut ca rămînînd neschimbat chiar și atunci cînd forma i se schimbă brusc. În unul din experimentele lui Michotte — care verifică exemplul cu iepurele și curcanul dat de mine mai sus — un pătrat mic negru apare în partea stîngă a unui cîmp alb și se deplasează orizontal spre centru. La un moment dat pătratul dispare și este înlocuit cu un pătrat roșu de aceeași mărime, care apare lîngă el și se deplasează imediat în aceeași direcție și cu aceeași viteză. În acest caz observatorii văd un singur obiect, care în decursul unei mișcări uniforme și-a schimbat culoarea.

Un efect diferit rezultă din următoarea demonstrație (fig. 252). Pătratul negru A, aflat în stînga, începe să se deplaseze orizontal și se oprește exact deasupra sau dedesubtul pătratului roșu B, care era prezent, dar imobil. În clipa sosirii lui A, B începe să se deplaseze în aceeași direcție. Observatorii văd, în cadrul acestui experiment, două obiecte executînd două mișcări, care sînt aproape independente una de alta. Același lucru este valabil și pentru aranjamentul din figura 253, în care B se deplasează în unghi drept față de A.

Între extremele reprezentate de mișcarea uniformă, neîntreruptă pe de o parte și mișcări total sau parțial independente pe de alta, obiectele vizuale pot fi legate prin diverse interacțiuni, care sînt percepute drept relații cauzale. Experimentul fundamental al lui Michotte privind cauzalitatea perceptuală este acesta:

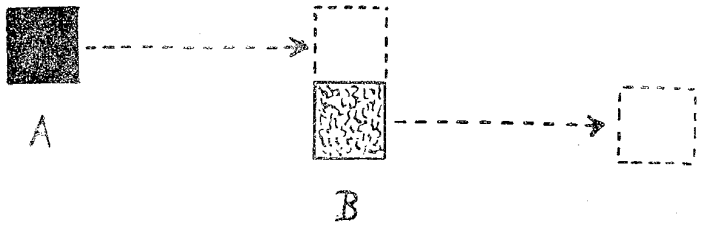


Figura 252

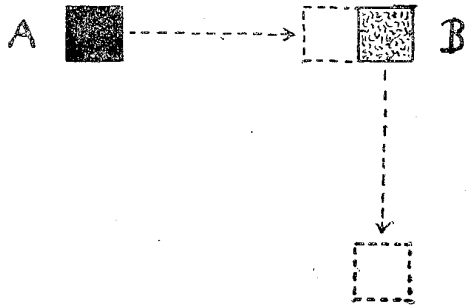


Figura 253

Pătratul roșu (B) se află în centrul cîmpului; pătratul negru (A) se află la o oarecare distanță spre stînga. La un moment dat, A începe să se deplaseze spre B. Cînd cele două pătrate ajung în contact, A se oprește și B începe să se miște. Observatorii văd cum A „dă un brînci" lui B și îl pune astfel în mișcare. Cu alte cuvinte, fenomenul implică aparent o relație cauză-efect.

Desigur, nu există aici nici un fel de cauzalitate fizică. Cele două pătrate sînt desenate sau proiectate pe un ecran. Atunci de ce văd privitorii un proces cauzal? Conform binecunoscutei păreri a lui Hume, perceptul în sine nu conține decît o succesiune neutră de evenimente. Obișnuiți cu faptul că un anumit tip de acțiune este urmat de un altul, mintea noastră stabilește o legătură de necesitate și astfel ne așteptăm ca succesiunea respectivă să se producă totdeauna. Calitatea de cauză și efect este astfel adăugată subsidiar perceptului, printr-o asociație ce s-a format într-o lungă perioadă de timp.

În contrast cu această părere, Michotte demonstrează că cauzalitatea este în aceeași măsură un aspect al perceptului însuși ca și forma, culoarea și mișcarea obiectelor. Faptul că vedem sau nu o cauzalitate, și în ce măsură o vedem, depinde numai de condițiile perceptuale. O cauzalitate marcată poate apărea chiar în situații în care experiența noastră practică o califică drept absurdă — de pildă, atunci cînd o bilă de lemn este văzută „dînd brînci" unui disc luminos proiectat pe un ecran. Putem observa cauzalitate și atunci cînd o situație familiară se transformă

în contrariul ei, ca în experimentul de scris mai jos. Pătratul roșu B se deplasează relativ repede spre dreapta. A, deplasîndu-se și mai repede, îl ajunge din urmă pe B. În momentul contactului, B își reduce brusc viteza și continuă să se deplaseze cu viteză mult mai mică. În aceste condiții paradoxale, cauzalitatea percepută este deosebit de frapantă.

Tipul de relație cauzală observat în aceste demonstrații implică o transmitere vizibilă de energie de la un obiect la altul. În momentul contactului, vedem cum forța ce animă primul obiect „sare" către al doilea, pe care îl pune în mișcare. Acest tip de cauzalitate apare atunci cînd obiectele se disting de ajuns între ele pentru a nu părea identice, și cînd succesiunea activităților lor este suficient de integrată pentru a apărea ca un proces unitar. O scurtă pauză în clipa contactului întrerupe continuitatea mișcării și elimină impresia de cauzalitate.

Cînd unitatea mișcării este diminuată dar suficientă, rezultă alte forme de cauzalitate. Dacă, bunăoară, în clipa cînd intră în contact cu parametrul său imobil, B începe să se deplaseze cu o viteză mult mai mare decît cea observată anterior la A, energia motrice a lui B nu mai apare ca dobîndită de la A. B începe să se miște prin propria sa forță. Există și aici cauzalitate, dar ea se limitează la „darea startului" de către A lui B. Subiecții lui Michotte descriu acest efect de declanșare în diferite moduri: „Sosirea lui A determină plecarea lui B." „A acționează un comutator electric, care îl pune pe B în mișcare." „B este speriat de sosirea lui A și fuge." Această din urmă explicație ilustrează efectul comic produs adesea prin fenomenul de declanșare. Michotte îl explică prin disproporția dintre cele două fenomene ce se succed în timp. Dacă, pe de altă parte, succesiunea vitezelor este inversată, deci dacă A se mișcă mai repede decît B, efectul activ de împingere este puternic, B fiind perceput ca preluînd o parte din energia lui A.

Cînd un obiect pătrunde în cîmp cu viteză constantă, faptul este înregistrat ca acțiune a vreunui anumit tip de energie, dar în mod relativ neutru, inexpresiv. Nu se poate spune dacă obiectul se mișcă prin propria sa forță sau este tras ori împins. Un efect diferit se obține atunci cînd, ca în experimentul fundamental al lui Michotte, A face o scurtă pauză înainte de a începe să se deplaseze spre B. Neexistînd o altă sursă vizibilă de energie, A este perceput ca „luîndu-și avînt", ca generîndu-și propria energie motrice. De aici, expresia de inițiativă intrinsecă transmisă de A. Ne-am putea imagina că A poate fi de asemenea văzut ca atras magnetic de B. Aceasta însă nu se întîmplă, evident din cauză că B nu este caracterizat explicit ca un obiect posedînd acel tip de energie ce ar atrage alte obiecte.

Concluzia principală a experimentelor este că toate proprietățile obiectelor trebuie să fie „definite implicit" prin ceea ce se vede. Obiectele nu transmit alte proprietăți decît cele dezvăluite perceptual de comportamentul lor. Un pătrat în repaus nu este un centru de atracție doar pentru că observatorul, din diferite motive, îl consideră ca atare. Această regulă se menține și în situații

în care cunoștințele noastre se adaugă percepției directe. Atunci cînd vedem cum o fată drăguță îl atrage pe un admirator, scena va „merge" doar dacă trăsăturile expresive de comportament și formă ale ambilor actori redau dinamica exercitării atracției și supunerii la această atracție.

Tehnica lui Michotte poate fi folosită și pentru a demonstra că efectul dinamic depinde nu numai de condițiile locale în momentul contactului, ci și de contextul mai amplu al întregului episod. În unul din experimente, B este văzut punîndu-se în mișcare. El se deplasează într-un sens și în celălalt pe orizontală, repetînd această acțiune de cîte ori. Pornește apoi A, întîlnindu-l pe B în clipa cînd B a revenit în punctul său de plecare pentru o ultimă cursă. Dacă observatorii nu se concentrează asupra punctului de întîlnire, ei nu văd nici o împingere în aceste condiții, chiar dacă ultima fază a mișcării repetă experimentul fumdamental, descris mai sus. Prin oscilațiile sale B s-a definit ca deplasîndu-se prin forțe proprii, iar ultima lui cursă spre dreapta apare pur și simplu ca o continuare a acestei mișcări autonome, chiar dacă A a stabilit contactul.

Se poate afirma că acest experiment traduce în acțiune una din demonstrațiile lui Wertheimer (fig. 254). Atunci cînd ochiul parcurge ascendent, pornind de jos, linia în zigzag, această linie este văzută continuînd dincolo de punctul de întîlnire cu octogonul, deși una din laturile acestuia oferă o continuare în linie dreaptă. Ambele experimente arată că coerența internă a celor două elemente este împiedicată să ducă la fuziunea lor dacă structura întregii configurații separă elementele între ele.

O scară a complexității

Un obiect este perceput ca generîndu-și propria forță motrice atunci cînd, după un răstimp de imobilitate, începe să se miște fără nici o cauză externă vizibilă. Acest efect este mult intensificat dacă trecerea de la nemișcare la mișcare nu se

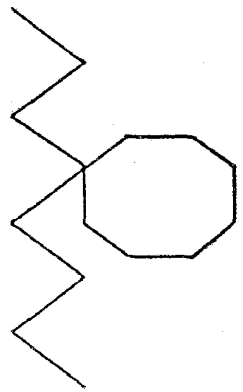


Figura 254

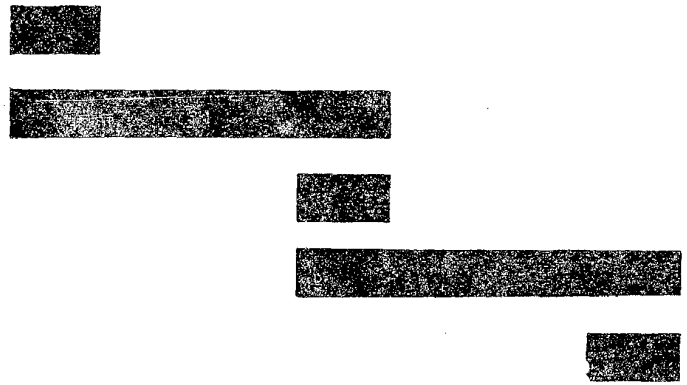


Figura 255

produce simultan pentru întregul obiect, ci doar o parte a lui începe să se miște, antrenînd apoi și restul. În acest caz acțiunea este văzută ca fiind generată de o schimbare intensă. Michotte folosea o bandă orizontală cu laturile într-un raport de 2:1, amplasată în stînga cîmpului (fig. 255). Banda începe să se alungească la capătul drept, ajungînd pînă la aproximativ de patru ori lungimea ei inițială. Cînd capătul din dreapta se oprește, începe o contracție în stînga, care continuă pînă ce banda revine la lungimea inițială. Acum se oprește capătul stîng, și întregul proces reîncepe, repetîndu-se de trei-patru ori, pînă ce banda ajunge în partea dreaptă a cîmpului. Figura 255 ne prezintă etapele principale pentru două faze complete.

Efectul este foarte puternic. Privitorii exclamă: „Este o omidă ! Se mișcă de la sine !" O trăsătură notabilă o constituie elasticitatea internă a bandei. Întreaga bandă participă la schimbarea ce îi este impusă prin deplasarea unuia din capete. Nu există o dinstincție netă între părțile mobile și cele imobile. Banda începe să se alungească la un capăt, iar alungirea cuprinde treptat o porțiune tot mai mare din ea. La fel se întîmplă și în faza de contracție. Această flexibilitate internă pur perceptuală generează o calitate izbitor de „vie".

Un efect foarte diferit se obține printr-o mică modificare (fig. 256). Experimentul începe, ca și în cazul precedent, cu dreptunghiul în raport de 2:1 situat în latura stîngă a cîmpului; dar în loc să se alungească, dreptunghiul se desface acum în două pătrate, cel stîng rămînînd imobil, iar cel drept înaintînd spre locul ocupat de „capul" omizii din experimentul precedent. B se oprește aici, fiind urmat de A, pînă ce ambele pătrate se reunesc, formînd un dreptunghi de mărimea inițială. Întreaga acțiune se repetă apoi. Deși mișcările celor două pătrate echivalează cu cele ale „capului" și cozii" omizii, efectul asupra privitorului este total diferit. A este văzut ca „fugind" după B, pe care îl împinge înainte. Cele două pătrate sînt rigide, iar întregul proces pare mai degrabă mecanic decît însuflețit.

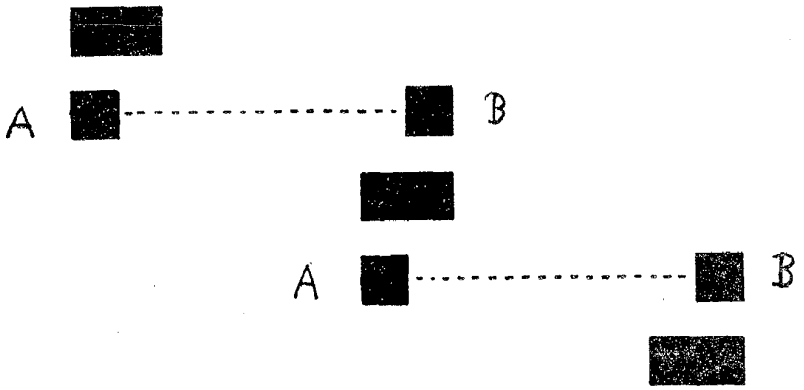


Figura 256

Aceste experimente dau naștere întrebării: Există oare criterii perceptuale precise pentru a distinge între comportamentul organic și cel anorganic? La prima vedere am putea crede că o asemenea distincție depinde doar de faptul dacă mișcarea observată ne amintește mai mult de mașini sau mai mult de viețuitoare. Această explicație ar neglija însă aspectul cel mai important al fenomenului.

Se știe că distincția între materia organică și cea anorganică apare relativ tîrziu. În stadiile primare de dezvoltare, primitivii, ca și copii, gîndindu-se după ceea ce văd, nu disting în principiu între obiectele inanimate și ființele vii. Unii primitivi consideră că pietrele sînt masculi sau femele și că fac pui, care cresc. Ele trăiesc veșnic, pe cînd oamenii și animalele mor. Și pentru artist distincția este artificială. Pictorul nu vede nici o deosebire esențială între sinuozitatea unui țărm și mișcarea ondulată a unui șarpe. Percepția obișnuită nu ne sugerează nici o linie de despărțire în natură; mai curînd ea indică grade variate de animație. Apa unui izvor ne pare mai vie decît floarea.

Ceea ce se observă aici nu este doar o diferență privind amploarea sau viteza mișcării. Există de asemenea o scară ducînd de la comportamente mai simple la altele mai complexe. Iar aici trebuie să înțelegem că distincția dintre entități care au conștiință, senzații, intenții și altele care nu le au este tot atît de străină unei concepții despre lume bazată pe percepția spontană. Există o diferență de rang între ploaia care cade fără să-i pese pe ce și crocodilul care își vînează prada. Dar nu este vorba de o diferență între a avea sau a nu avea rațiune sau suflet. Este vorba de măsura în care comportamentul ase axează pe țeluri exterioare, ca și de complexitatea reacțiilor observabile. Un occidental din secolul nostru face o dinstincție fundamentală între un om pășind de-a lungul unui coridor de hotel în căutarea camerei sale și un vehicul ghidat de două celule fotoelectrice, care se pune în mișcare și urmărește orice sursă luminoasă. Dar chiar și occi-

dentalul este puternic impresionat de calitățile „omenești" ale robotului fototropic.

Există motive întemeiate pentru această comparație. Atît comportamentul omului, cît și cel al vehiculului se disting printr-o năzuință vizibilă spre obiective-precise, care diferă mult de ceea ce vedem în cazul mișcărilor unui pendul sau ale unui custode de muzeu ce se plimbă plictisit prin sălile încredințate lui. S-ar putea susține că diferența dintre intensitatea mare sau mică a activității este mai importantă decît faptul că omul din hotel și custodele se presupune că au conștiință, pe cînd robotul și pendulul nu au.

În discuțiile sale cu copii, Jean Piaget a studiat criteriile după care aceștia considerau că o entitate este vie și dotată cu conștiință. La nivelul cel mai mic de vîrstă, orice obiect implicat într-o acțiune este considerat viu și conștient, fie că se mișcă sau nu. În stadiul următor, diferența constă în mișcare. O bicicletă are conștiință, dar o masă nu. La al treilea nivel, copilul își întemeiază distincția pe faptul dacă obiectul își generează singur mișcarea sau este mișcat din exterior. Copiii mai mari consideră că numai animalele sînt vii și au conștiință, deși ei pot include plantele printre ființele vii.

Să notăm că modul științific modern de a separa animatele de cele inanimate și cugetătoarele de necugetătoare nu este valabil în cazul percepției spontane. Și vom repeta că el nu este valabil nici pentru artist. Pentru un regizor de film, o furtună poate fi mai vie decît pasagerii care șed impasibili pe banchetele unui tramvai. Dansul nu este un mijloc de a ni se transmite simțămintele sau intențiile personajelor interpretate de dansatori. Noi receptăm ceva mult mai nemijlocit. Cînd vedem agitație sau calm, o fugă sau o urmărire, noi observăm acțiunea unor forțe a căror percepere nu reclamă o distincție între un exterior fizic și un interior rațional.

Ceea ce contează este nivelul de complexitate al comportamentului observat. Încercînd să schițăm cîteva din criteriile ce operează aici, vom constata următoarele. În concordanță cu spusele copiilor, avem mai întîi diferența dintre mobil și imobil. În al doilea rînd, mișcarea flexibilă, care implică schimbări interne, este la un nivel mai ridicat de complexitate decît simpla deplasare a unor obiecte sau părți de obiecte rigide. În al treilea rînd, un obiect care își mobilizează propriile sale forțe și își determină propriul său curs este superior unuia care este propulsat și ghidat, care, deci, se supune pasiv unor împingeri și atracții exercitate de agenți externi. În al patrulea rînd, printre obiectele „active" există o distincție între cele care se mișcă doar dintr-un impuls intern și cele al căror comportament este influențat de centre de referință exterioare. În acest din urmă grup găsim un comportament de nivel scăzut, care reclamă contactul direct cu agentul extern (de exemplu, „demarajul" obiectului *B* cînd este atins de *A*) și un comportament de nivel mai ridicat, care implică reacții la obiectul de referință peste o anumită distanță în spațiu (de exemplu, *A* este văzut ca mișcîndu-se „spre" *B* sau : ca „fugind" la apropierea lui *A*).

Nivelul celui de-al patrulea grup nu cere ca obiectele „să aibă conștiință". Tot ce vrem să spunem este că gama comportamentală a forțelor observate este mai complexă dacă implică o interacțiune între obiect și ambianța lui. O astfel de interacțiune se poate produce chiar dacă forțele sînt pur fizice, ca în cazul robotului fototropic; pe de altă parte, „orbirea" obtuză de la nivelul inferior poate fi întîlnită și la un visător inveterat, care-și urmează calea fără să observe ce se întîmplă în jurul lui.

Atunci cînd un obiect se deplasează pe o rută complexă cu viteză variabilă, el pare a fi dirijat de forme corespunzător de complexe. Să comparăm, bunăoară, diferența dintre mișcarea lui *A* către *B* în linie dreaptă și cu o viteză constantă, cu următoarele situații ipotetice. *A* își reduce viteza apropiindu-se de *B* și apoi, brusc, „sare" la acesta, cu o creștere marcată a vitezei. Sau *A* își reduce viteza, se oprește, pornește din nou, iar se oprește și, deodată, se întoarce și se retrage foarte rapid. Sau *A* pornește într-o direcție „greșită", se deplasează lent pe ruta în zigzag indicată în figura 257 și, după ultima întorcere, se alătură brusc

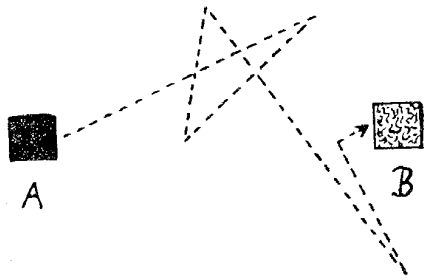


Figura 257

lui B. Aceste demonstrații ne dau, e de presupus, o impresie de furișare, șovăială, eschivare și căutare. Dinamica lor este mai complexă decît cea a mișcării rectilinii cu viteză constantă, deoarece observăm aici efectul unei interacțiuni de forțe și contraforțe, de forțe contradictorii intrînd în joc în momente diferite de schimbări ale rutei, în funcție de ceea ce se află sau nu se află într-un anumit loc, și așa mai departe.

Aceste calități expresive apar nu numai în comportamentul obiectelor vizibile, ci și în mișcările indirect percepute ale aparatului de filmat. Cît timp aceste mișcări sînt relativ simple — de pildă, atunci cînd aparatul se deplasează înainte sau înapoi în linie dreaptă și cu viteză constantă, sau cînd se rotește pe trepied pentru o filmare panoramică orizontală sau verticală — ele ne apar ca deplasări relativ neutre. Atenția spectatorului se concentrează asupra aspectelor noi ale ambianței pe care i le descoperă aparatul. Dar ruta aparatului poate descrie curbe de ordin superior. Mișcările lui pot deveni foarte neregulate, mai

ales cînd este acționat manual. Viteza poate și ea să varieze. Aparatul poate căuta, șovăi, explora, se poate concentra brusc asupra vreunei acțiuni sau vreunui obiect, poate sări asupra prăzii. Mișcările complexe de acest fel nu sînt neutre. Ele definesc un eu invizibil, care capătă un rol activ, de adevărat personaj, în cadrul subiectului. Strădaniile și reacțiile acelui personaj ne sînt transmise printr-o configurație de forțe, care se vădește în comportamentul motor al aparatului.

Trebuie observat aici că aceste mișcări ale aparatului de filmat își îndeplinesc misiunea numai atunci cînd transmit impulsuri și reacții expresive și nu doar efectul mecanic al acțiunii fizice în sine. La fel cum imaginile ce redau actul sexual tind să pară grotești și nu pătimașe atunci cînd reduc omul la o simplă mașină în acțiune, tot astfel legănatul ritmic al vederilor luate de un operator în mers produc mai mult amețeală decît sens.

La un nivel și mai complex, putem observa efecte de „feed-back" ale evenimentelor anterioare asupra celor ulterioare. De exemplu, în timp ce *A* se apropie, *B* pornește brusc spre *A* și îl împinge înapoi. *A* se apropie din nou, dar cînd *B* inițiază un nou atac, *A* se retrage „la timp". Fritz Heider și Marianne Simmel au creat, în scopuri experimentale, un film de scurt metraj în care un triunghi mare, unul mic și un cerc interpretează o scenetă. S-a constatat că spectatorii atribuie spontan proprietăți „umane" acestor figuri geometrice, pe baza mișcărilor executate de ele. De pildă, triunghiul mai mare a fost descris de 97% din spectatori ca „agresiv, belicos, certăreț, bătăios, agasant, ticălos, egoist, irascibil, agitat, iritabil, bătăuș, profitînd de mărimea lui, hărțuitor cu cei mai mici decît el, dominator, avid de putere, posesiv". Expresivitatea surprinzător de marcată a figurilor geometrice în mișcare a fost demonstrată în filmele „abstracționiste" mai ample create de Oskar Fischinger, Norman MacLaren, Walt Disney și alții.

Cu cît este mai complexă configurația de forțe ce se manifestă în comportamentul motor, cu atît mai „uman" ne apare spectacolul. Nu putem însă indica un anumit nivel de complexitate la care comportamentul începe să pară uman, animat, conștient. Comportamentul uman este adesea izbitor de mașinal. De fapt, Henri Bergson susține în lucrarea sa despre rîs că ceea ce ne dă impresia de comic este tocmai descoperirea unor aspecte mașinale în comportamentul uman. Mai mult, în cadrul aceluiași mecanism animat sau inanimat, comportamentul motor poate varia mult sub raportul complexității și subtilității. Dintre părțile corpului omenesc, mîna are cel mai rafinat comportament motor ce se poate întîlni în natură, pe cînd genunchiul nu e mult mai complex decît articulația sferică a unei mașini.

Aceste considerații sînt valabile și în cazul formei. Unii artiști — cubiștii, de exemplu — au dat figurii umane unghiularitatea obiectelor anorganice, în timp ce Van Gogh reprezintă copacii, ba chiar dealurile și norii, prin curbe flexibile, umanizate. În opera lui Picasso sau a lui Henry Moore găsim întreaga gamă a complexității de la curbe rigide la curbe cu inflexiuni subtile, de ordin superior.

Corpul ca instrument

Dansatorul are un corp construit din carne și oase, un corp a cărui greutate fizică este guvernată de forțe fizice. El are experiențe senzoriale despre ceea ce se întîmplă înăuntrul și în afara corpului său, are de asemenea sentimente, țeluri, dorințe. Ca instrument artistic însă, dansatorul este alcătuit — cel puțin pentru publicul spectator — numai din ceea ce se poate vedea din el. Proprietățile și acțiunile sale, ca și în cazul pătratelor lui Michotte, sînt implicit definite de felul cum el se prezintă vizual și de ceea ce face. Șaptezeci de kilograme greutate nu există pentru ochi dacă dansatorul se mișcă cu ușurință înaripată a unei libelule. Năzuințele lui se limitează la ceea ce transpare în postură și gestică.

Aceasta nu înseamnă că trupul omenesc este un fel de configurație abstractă. Figura 258 *a* ne arată o încercare a pictorului Kandinsky de a transpune o fotografie a dansatoarei Palucca, redată aproximativ în 258 *b*, sub forma unei configurații liniare. Se poate observa că desenul păstrează, ba, poate, chiar intensifică anumite proprietăți ale corpului dansatoarei — simetria, proporțiile, dispunerea radială a membrelor pornind de la o bază masivă. El e lipsit însă de alte caracteristici, unele izvorîte din cunoștințele noastre despre trupul omenesc. Fotografia dansatoarei capătă pronunțate proprietăți dinamice din faptul că noi percepem poziția respectivă ca o deviere de la cea normală sau fundamentală.

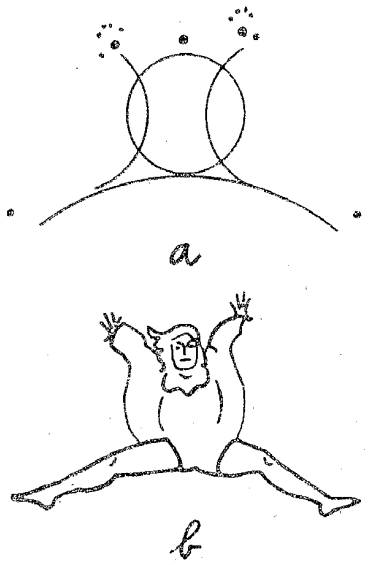


Figura 258

Picioarele nu reprezintă doar o curbă circulară plată; ele sînt întinse în lături. Brațele nu sînt pur și simplu îndreptate în sus, ci sînt ridicate. Capul este mai mult decît un simplu punct din cele trei : el e lăcașul organelor de simț și al intelectului, centrul unde parvin și de unde pleacă numeroase forțe. Iar întreaga figură se vede ca proiectată în sus de pe sol și nu ca afirmîndu-se în repaus pe o foaie neutră de hîrtie.

Așadar unele din proprietățile și funcțiunile cunoscute ale corpului sînt o parte inseparabilă a aspectului lui caracteristic. Acest fapt pune dansatorului o problemă aparte. Centrul sistemului nervos, care primește toate informațiile și dirijează toate acțiunile, nu se află în centrul vizibil al corpului, ci în cap — o anexă de dimensiuni relativ reduse și detașată de rest. Doar într-o mică măsură se poate arăta că acțiunea izvorăște din această anexă — de pildă, prin expresia feței, prin întoarcerea capului spre un punct de interes sau prin mișcarea lui pe verticală și orizontală. Dar chiar și aceste gesturi sînt greu de coordonat cu restul corpului. În viața cotidiană capul în sine execută numeroase acțiuni, pe cînd corpul rămîne, de regulă, o bază relativ indiferentă. Același lucru se poate spune și despre mîini. Dansatorul poate renunța explicit la corp, ca în dansurile hinduse, care se pot executa chiar și de către un dansator în poziție șezîndă; ele constituie narațiuni redate cu ajutorul mîinilor, pe cînd capul și fața asigură un acompaniament adecvat. Dar dacă participă întregul corp, atunci acțiunea trebuie să pornească din centrii ei vizibili, motori, situați în tors, și nu din centrul sistemului nervos. Dacă omul ar avea forma stelei de mare, problema n-ar mai exista. Dar discrepanța implicită în alcătuirea corpului omenesc îndepărtează centrul specific al acțiunii dansatorului de lăcașul vizibil al minții.

Este adevărat că încă din vechime părțile corpului au fost identificate cu principalele funcțiuni ale organismului. Coregraful francez Fraçois Delsarte susținea că trupul omenesc, ca instrument al expresiei, este „împărțit în trei zone: capul și gîtul fiind zona mintală; torsul — zona spiritual-emoțională; iar pîntecele și șoldurile — zona fizică. Brațele și picioarele ne asigură contactul cu lumea exterioară, dar brațele fiind prinse de tors, capătă o calitate predominant spiritual-emoțională; picioarele, ataşîndu-se de porțiune inferioară, masivă a trunchiului, au o calitate predominant fizică. Fiecare parte a corpului se subîmparte la rîndul ei în aceleași trei zone; în cazul brațului, bunăoară, porțiunea superioară, masivă, este fizică, iar antebrațul — spiritual-emoțional, pe cînd mîna este mintală. La picior, coapsa este fizică, gamba — spiritual-emoțională, iar laba — mintală". Această descriere îmbină ceea ce știm despre funcțiile mintale și fizice și despre situarea lor în corp cu simbolismul spontan al corpului ca imagine vizuală.

Isadora Duncan raționa ca dansatoare atunci cînd spunea că plexul solar este lăcașul corporal al sufletului deoarece centrul vizual și motor al mișcărilor de dans este torsul. Dar afirmația ei ascunde faptul că atunci cînd mișcarea izvorăște din tors, activitatea umană ne apare ca fiind dirijată de funcțiile nervoase vegetative și nu de capacitățile cognitive ale intelectului. Dansul central pe tors îl prezintă pe om mai ales ca un copil al naturii, nu ca un purtător de spirit. Multe din dificultățile dansatorilor tineri implică o rezistență conștientă sau inconștientă la trecerea dinspre controlul sigur al rațiunii către recunoașterea „impudică" a instinctului. Ar fi tentat să încercăm o paralelă cu sculptura, unde tema compozițională se dezvoltă frecvent din centrul torsului, rămînînd uneori limitată la un tors fără cap sau membre.

La fel ca în alte forme de artă, toate mișcările ce se execută în dans și în interpretarea scenică trebuie subordonate unei teme dominante. În viața cotidiană corpul realizează coordonarea motorie fără dificultăți, odată depășite fazele inițiale ale formării. Cînd copilul învață să meargă, el face fiecare pas separat și deliberat. Aceeași lipsă de integrare se poate observa ori de cîte ori dobîndim o nouă pricepere motorie. În cazul dansatorilor și actorilor, întregul comportament motor trebuie învățat din nou pînă ce devine din nou spontan, la un nivel superior de dirijare și execuție.

Cînd cineva e conștient de sine, supunerea lină față de tema dominantă a unei mișcări este tulburată de intervenția bruscă a controlului conștient prin centrii secundari de acțiune. Într-un eseu despre teatrul de păpuși, poetul Heinrich von Kleist recomanda dansatorului exemplul marionetei, care după părerea sa are avantajul negativ de a nu fi niciodată afectată. „Căci afectarea, după cum știți, apare atunci cînd sufletul *(vis motrix)* se află în alt punct decît centrul de greutate al mișcării. Întrucît păpușarul, ținînd sforile, nu poate acționa decît asupra acestuia, toate celelalte membre sînt așa cum trebuie să fie, fără viață; ele sînt simple penduluri și, ca atare, urmează legea gravitației; o excelentă calitate, pe care o căutăm în van la cei mai mulți dintre dansatorii noștri .... Priviți-l pe tînărul F. atunci cînd, întruchipîndu-l pe Paris, stă între cele trei zeițe și dă mărul Venerei; sufletul lui — este penibil să vezi așa ceva — se află în cot. Asemenea greșeli ... sînt inevitabile, căci am mîncat din pomul cunoașterii. Dar raiul este zăvorît, iar îngerul e înapoia noastră; trebuie să călătorim în jurul lumii și să vedem nu cumva mai există vreo intrare prin dos". Desigur, Kleist simplifica lucrurile. Nu se poate obține un model de perfecțiune la cel mai scăzut nivel de integrare, cînd membrele, fără viață, se tîrăsc în urma mișcării unui punct central. Chiar și păpușarul trebuie să rezolve sarcina delicată a organizării diferiților centri de mișcare potrivit cu funcțiile lor în cadrul ansamblului.

Imaginea kinestezică a corpului

În dans și în interpretarea scenică, artistul, unealta sa și munca sa se contopesc într-un singur obiect fizic: corpul omenesc. O consecință curioasă este aceea că spectacolul se creează esențialmente într-un mediu de exprimare artistică, dar publicul îi apre în altul. Spectatorul receptează pur și simplu o operă de artă vizuală. Dansatorul se folosește uneori de oglindă; cîteodată el are, de ase-

menea, o imagine vizuală mai mult sau mai puțin vagă a interpretării sale; și, desigur, ca membru al unui grup sau ca maestru de balet, el vede acțiunile celorlalți dansatori. Dar în ce privește propriul său corp, el lucrează mai ales prin intermediul senzațiilor kinestezice din mușchi, tendoane și articulații. Faptul este demn de notat, chiar și numai pentru că unii esteticieni susțin că doar simțurile superioare ale văzului și auzului oferă mijloace de exprimare artistică.

Orice formă kinestezică este mișcare. Michotte observă că „mișcarea pare a fi indispensabilă existenței fenomenale a corpului, iar postura constituie probabil doar faza terminală a mișcării". Merleau-Ponty subliniază: „Corpul meu îmi apare ca postură"; el adaugă că, spre deosebire de obiectele observate vizual, corpul nu are o spațialitate pozițională ci una situațională „Cînd stau în fața biroului și mă sprijin pe el cu ambele mîini, tot accentul cade pe mîini, în timp ce întregul corp vine după ele ca o coadă de cometă. Nu că nu mi-aș da seama de amplasarea umerilor sau șoldurilor, dar aceasta este numai implicată în cea a mîinilor, iar întreaga mea postură este, ca să spunem așa, „citită" prin sprijinirea mîinilor pe birou".

Dansatorul își construiește interpretarea din senzații de tensiune și relaxare, pe simțul echilibrului, care diferențiază stabilitatea trufașă a verticalei cu aventurile pline de risc ale fandărilor și căderilor. Natura dinamică a experienței kinestezice este cheia surprinzătoarei corespondențe dintre ceea ce crează dansatorul prin senzațiile sale musculare și imaginea corpului său recepată de spectatori. Calitatea dinamică este elementul comun care unește cele două mijloace de exprimare. Cînd dansatorul își ridică brațul, el simte în primul rînd tensiunea ridicării. O tensiune asemănătoare este transmisă vizual spectatorilor, prin imaginea brațului dansatorului.

Atunci cînd balerinii și actorii coordonează mijloacele kinestezice cu cele vizuale, o problemă importantă este învățarea intensității mișcărilor. Nesiguranța inițială în această privință se poate datora în parte faptului că, așa cum ne spune Michotte, imaginea noastră dinamică despre corp are limite vagi, fiind un fel de „amoebă kinestezică" fără contururi precise. Michotte precizează că aceasta se întîmplă deoarece corpul este unicul conținut al cîmpului kinestezic. Nu există nimic în jurul lui sau dincolo de el, nici un „fond" de care să se detașeze ca „figură". Putem astfel evalua amploarea și intensitatea mișcărilor noastre în raport una cu alta, dar știm prea puțin despre efectul lor ca imagini vizuale în cîmpul ambiant. Dansatorul trebuie să învețe cît de amplă sau de rapidă trebuie să fie o mișcare pentru a produce efectul dorit.

Desigur, dimensiunile corecte depind și de funcția mișcărilor respective în ansamblul spectacolului, ca și de mărimea imaginii receptate de spectator. Mișcarea dansatorului poate fi mai largă decît a actorului, al cărui comportament vizual este subordonat textului rostit. Din același motiv, a fost necesară o atenuare a gesturilor atunci cînd filmul sonor a adăugat imaginii dialogul. Interpretarea pe scenă cere mișcări mai ample decît cea de pe ecran, iar ușoara ridicare a unei sprîncene în groplan echivalează cu un gest intens de surpriză într-un plan general. Pentru a satisface aceste cerințe, balerinul și actorul trebuie să-și formeze scări kinestezice adecvate de mărime și viteză.

În sfîrșit, este esențial pentru activitatea dansatorului și actorului ca dinamica vizuală să se distingă net de simpla locomoție. Am observat mai sus că mișcarea pare moartă atunci cînd dă impresia unei simple deplasări. Firește, din punct de vedere fizic orice mișcare se datorește unei forțe oarecare. Dar ceea ce contează pentru spectacolul artistic este dinamica transmisă vizual publicului, căci numai dinamica poate genera expresie și sens.

Deosebirea dintre simpla deplasare a corpului și membrelor și expresia vizuală obținută prin acțiune dinamică este clar expusă în sistemul de analiză a dansului elaborat de Rudolf von Laban. În versiunea mai veche a acestui sistem, o mișcare era definită doar prin atributele legate de vectori fizici: Traseu (direcția în spațiu), Pondere (punctul de aplicare) și Durată (viteza). Această descriere prin mărimi măsurabile omitea cea mai importantă proprietate a comportamentului motor omenesc: natura impulsului sau efortului, numită de Laban *Antrieb*. Forma mișcării în spațiu trebuia să fie corelată cu impulsul ce îi dădea naștere, deoarece numai un anumit impuls poate genera o anumită mișcare. Irmgard Bartenieff, explicînd această analiză bazată pe efort și formă, relevă, de pildă, următoarea deosebire: O deplasare pur gestică a unei părți a corpului este generată de un impuls local limitat, spre deosebire de o acțiune posturală, care se răspîndește din centru prin întregul corp, afectîndu-i vizibil toate părțile și realizîndu-și manifestarea finală în gesturi specifice de indicare, împingere sau extensie. Sistemul mai vechi al lui Laban ar putea descrie aceste două exemple de comportament în termeni identici, pe cînd categoriile lui ulterioare vădesc diferența crucială dintre ele.

Cele trei variabile ale sistemului ulterior, sînt de ordin calitativ: *Spațiul* se referă la traseul mișcării, care poate fi rectiliniu și direct sau flexibil și indirect; *Forța* indică diferența dintre o manifestare viguroasă și o imponderabilitate delicată; *Timpul* diferențiază între lîncezeala șovăitoare și un „demaraj" brusc. Concepîndu-și activitatea în funcție de acești factori, studentul învață, nu imitînd poziții corporale din exterior, ci înțelegînd care impulsuri produc efectul dorit. Ceea ce vrea să transmită dansatorul sau actorul nu este limbajul gestic al unui semafor care își transmite mesajul codat spre intelectul celui care îl recepționează, ci mai curînd o configurație de forțe vizuale, al cărei impact este simțit fără întîrziere. Acest exemplu ne duce la subiectul ultimelor capitole ale cărții de față: dinamica tensiunii direcționate și expresia inerentă acesteia.

9 DINAMICA

Încercînd să descoperim cauza pentru care un obiect vizual sau un fenomen se prezintă în modul respectiv, pînă acum am fost bine călăuziţi de ceea ce am numit principiul simplităţii. Acest principiu, un canon de bază al psihologiei gestaltiste, ne spune că orice imagine vizuală tinde spre cea mai simplă configuraţie disponibilă simţului vizual în condiţiile date. El ne-a lămurit de ce anumite forme sau culori se contopesc sau se separă, de ce unele lucruri par plane, pe cînd altele au adîncime şi volum; el ne-a permis să înţelegem baza raţională a completitudinii şi incompletitudinii, întregului şi părţii, compactităţii şi transparenţei, mişcării şi repausului. Dacă un singur principiu fundamental poate lămuri atîtea fenomene diferite, îi datorăm recunoştinţă. Dar ajunşi aici trebuie să admitem că numai tendinţa spre simplitate nu poate explica tot ce vedem; ea ne-ar duce la formulări unilaterale dacă n-ar fi contrabalansată de un al doilea principiu, la fel de important.

Simplitatea nu este de ajuns

Dacă simplitatea ar fi unicul ţel al artei, pînzele vopsite uniform sau cuburile perfecte ar constitui cele mai atractive realizări artistice. În anii din urmă artiştii ne-au oferit, de fapt, asemenea exemple de „artă minimală". Din punct de vedere istoric, acestea erau necesare pentru a mîngîia ochii unei generaţii care se rătăcise în complexitate şi dezordine, dar ele au servit şi pentru a dovedi că odată ce şi-a îndeplinit menirea terapeutică, un regim „de cruţare" nu mai satisface.

Lecţia a fost foarte utilă, chiar şi numai pentru că o tradiţie de estetică clasicistă ne învăţase să descriem şi să judecăm forma artistică sub raportul exclusiv al armoniei şi echilibrului — acea „nobilă simplitate şi măreţie tăcută" pe care Joachim Winckelmann o proclamase în veacul al XVIII-lea ca fiind idealul artei greceşti antice şi criteriul nepieritor al celei de azi. Începusem să înţelegem că descrierea oricărui obiect vizual, fie el grecesc, „minimal" sau de alt fel, rămîne hotărît incompletă dacă se mărgineşte la a arăta că totul se îmbină de minune. Analiza unităţii şi echilibrului, deşi indispensabilă, evită întrebarea fără de care orice mesaj vizual rămîne incomprehensibil: Ce anume se unifică şi se

echilibrează? La această întrebare nu se poate răspunde doar prin referiri la subiect. Ea implică în primul rînd forma pe care o vedem.

În lumea fizică, principiul simplităţii domneşte necontestat numai în cadrul unor sisteme închise. Dacă nu mai pot pătrunde alte cantităţi de energie, forţele ce alcătuiesc sistemul se reorganizează între ele pînă ce se ajunge la echilibru şi nu mai pot avea loc alte schimbări. Această stare finală se vădeşte vizual prezentîndu-se sub cea mai simplă formă disponibilă în împrejurările respective. Astfel, apa turnată într-un sistem de ţevi comunicante dispuse vertical va atinge acelaşi nivel în toate ţevile. Organismul însă nu este de loc un sistem închis. Fizic, el compensează consumul propriu de energie utilizabilă extrăgînd căldură, oxigen, apă, zahăr, sare şi alte substanţe nutritive din mediul ambiant. Şi psihologic fiinţa vie îşi completează „carburantul" necesar acţiunii, absorbind informaţii prin intermediul simţurilor, informaţii pe care apoi le prelucrează şi le transformă înăuntrul său. Creierul, intelectul sesizează schimbarea şi rîvneşte la ea; el tînjeşte după creştere, doreşte provocarea, aventura. Omul preferă viaţa morţii, activitatea inactivităţii. Trîndăvia, departe de a fi o tendinţă firească, este în general impusă de infirmitate, de teamă sau de vreo altă împrejurare anormală. În acelaşi timp, tendinţa spre simplitate acţionează permanent. Ea creează cea mai armonioasă şi unitară organizare cu putinţă în respectiva constelaţie de forţe, asigurînd astfel funcţionarea optimă a minţii şi a corpului atît în interior cît şi în raporturile lor cu ambianţa fizică şi socială.

Noi ne reprezentăm mintea umană ca o interacţiune de tendinţe spre reducerea şi spre intensificarea tensiunilor. Tendinţa de reducere a tensiunilor nu se poate manifesta nestînjenit decît în cazul dezintegrării finale — moartea. Ea este contracarată de ceea ce am numit undeva tendinţa anabolică, constructivă, de creare a unei teme structurale. Această temă structurală este conţinutul şi obiectul activităţii mintale (fiind incluse aici toate funcţiile şi operaţiile specifice). Nici chiar cel mai elementar act vizual nu s-ar putea produce dacă creierul ar fi guvernat doar de tendinţa spre simplitate. Rezultatul ar fi un cîmp omogen, în care fiecare senzaţie nouă s-ar dizolva ca un cristal de sare în apă. Dimpotrivă, atunci cînd ochiul se îndreaptă spre un obiect proiecţia optică a acestuia se impune cîmpului vizual ca o constrîngere, ca o temă structurală. Dacă configuraţia de stimuli o permite, forţele din cîmpul vizual o vor organiza, sau chiar modifica, dîndu-i întreaga măsură de simplitate posibilă. Şi aici operează o interacţiune de tendinţe spre reducerea şi spre intensificarea tensiunilor. Rodul acestui proces extrem de dinamic este obiectul vizual aşa cum îl vedem.

Aceeaşi dublă dinamică se reflectă în orice operă de artă vizuală. Există o temă structurală, sugerată poate de subiect, dar alcătuită mai ales din configuraţia forţelor percepute. Acestei teme i se dă forma cea mai simplă compatibilă cu caracterul mesajului. În funcţie de mesaj şi de stilul lucrării, tensiunea poate fi mică şi ordinea simplă, ca, de pildă, într-un şir de figuri frontale dintr-un mozaic bizantin sau în imobilitatea unui profil grecesc; ori tensiunea poate

fi mare și ordinea complexă, ca în profilele colțuroase ale tîrgoveților lui Daumier sau în figurile contorsionate, în racursiuri brutale ale unui Tiepolo. S-ar putea încerca să se atribuie fiecărui stil artistic locul său pe o scară variind de la minimum la maximum de tensiune vizuală. În situații perceptuale elementare, am văzut acționînd aceste proporții variabile de reducere și sporire a tensiunii atunci cînd am discutat fenomenele de nivelare și diferențiere vizuală.

Dinamica și interpretările ei tradiționale

Constatăm așadar că orice obiect vizual este o entitate eminamente dinamică. Acest fapt, fundamental pentru întregul fenomen al percepției, este lesne scăpat din vedere dacă urmăm practica obișnuită de a descrie procesele senzoriale prin proprietăți pur măsurabile. Ce este un triunghi echilateral? O îmbinare de trei drepte egale în lungime, care se întîlnesc în unghiuri de 60°. Ce sînt nuanțele de roșu și portocaliu care se văd pe o pînză? Lungimi de undă măsurînd 700 și, respectiv, 610 milimicroni. Iar mișcarea? O definim prin direcție și viteză. Deși utile în scopuri practice și științifice, aceste descrieri prin mărimi măsurabile neglijează calitatea esențială a oricărei percepții, ascuțișul agresiv al triunghiului, ciocnirea discordantă a culorilor, impetuozitatea mișcării.

Aceste proprietăți dinamice, intrinseci oricărui lucru perceput de ochii noștri, sînt atît de fundamentale încît putem afirma: *Percepția vizuală constă în receptarea forțelor vizuale.* Această afirmație este valabilă chiar și în cel mai practic sens. O stîncă ce îmi barează calea nu e definită în primul rînd prin caracteristicile ei de mărime, formă și culoare, ci ca o întrerupere bruscă a curgerii spre înainte, a trăirii mele dinamice de-a lungul șoselei. Orice observator ale cărui deprinderi nu sînt complet denaturate de practica măsurătorilor statice, care domină civilizația noastră, va confirma observația lui Henri Bergson: „C'est que la forme est pour nous le dessin d'un mouvement".*

Viziunea poetică se concentrează asupra dinamicii percepției ca purtătoare a expresiei. Bunăoară, Howard Nemerov scrie:

Ochiul pictorului privește nașterea și moartea
Împreună, văzînd o unică energie
Manifestă, pentru o clipă, în orice formă,
Ca, în copac, creșterea copacului
Explodînd din sămînță și tot astfel
Comprimîndu-se în jos și spre înăuntru,
Chemînd soarele și ploaia.

Tot atît de încărcată cu cuvinte dinamice este orice descriere reușită a unei opere de artă. Nikolaus Pevsner discută astfel menirea stilului gotic în arhitectură: „Aceasta menire era să însuflețească masele inerte de zidărie, să accelereze

* Forma este pentru noi reprezentarea unei mișcări.

mișcarea spațială, să reducă un edificiu la aparența unui sistem de linii nervoase, pline de energie." Limbajul este metaforic. El descrie forțele vizuale ca pe niște forțe mecanice acționînd asupra materiei fizice. Și totuși nu găsim o terminologie mai adecvată pentru a descrie ceea ce vedem cînd privim o clădire gotică. Numai subliniind aspectele dinamice putem arăta clar că o clădire este ceva mai mult decît o îngrămădeală de pietre felurit fasonate.

Este de înțeles că termenul „mișcare" a fost deseori folosit cu referire la dinamica vizuală. T. S. Eliot spune despre un ulcior chinezesc că „se mișcă perpetuu în nemișcarea lui". Artiștii dau o mare însemnătate acestei calități. O figură pictată căreia îi lipsește calitatea dinamică este, după Leonardo da Vinci „de două ori moartă, odată pentru că este o plăsmuire, a doua oară pentru că nu arată mișcare, nici a minții și nici a corpului".

Cum, totuși, referirile la mișcare sînt evident metaforice în cazul picturii, sculpturii, arhitecturii sau fotografiei, nimic nemișcîndu-se aici fizic, care este în mod exact natura fenomenului vizual descris astfel? Teoria vehiculată de filozofi și psihologi evită să dea un răspuns clar, susținînd că în asemenea situații observatorul are iluzia că vede efectiv un fenomen de locomoție sau, mai subtil dar și mai puțin clar, că imaginea ne apare ca și cum s-ar mișca — poate pentru că privitorul înregistrează în propriul său corp reacțiile kinestezice respective. Această din urmă afirmație se poate găsi, de pildă, în explicația dată de Hermann Rorschach răspunsurilor motorii la petele sale de cerneală.

Presupunerea de la baza acestei teorii este că imaginea, provenind în fond de la un obiect fizic imobil, nu poate avea în sine calități dinamice, și că aceste calități trebuie deci adăugate perceptului dintr-o altă resursă a privitorului. Această resursă o constituie, se afirmă, cunoștințele lui despre lucrurile aflate în mișcare reală. Privind statuia de bronz a unei dansatoare, observatorul își amintește cum arată o dansatoare reală. Aceste cunoștințe îl determină să vadă mișcare acolo un de ea nu există sau, cel puțin, să înzestreze obiectul imobil cu o vagă mobilitate.

Este o teorie neinspirată, care contravine faptelor în mai multe privințe. Instantaneele fotografice ne demonstrează oricînd că unele imagini pot arăta o balerină sau un fotbalist în plină mișcare, pe cînd în altele figura umană este oprită stîngaci „în zbor", ca paralizată. Într-o pictură sau sculptură bună corpurile se mișcă liber; în una proastă, ele sînt țepene, rigide. Aceste deosebiri apar deși atît fotografiile, picturile și statuile bune, cît și cele proaste, pot fi în egală măsură asociate de privitor cu experiența lui trecută. În cazul celor de proastă calitate, înțelegem că ele reprezintă mișcare, însă nu numai că n-o vedem, ci resimțim supărător absența ei.

Această obiecție poate fi întîmpinată cu o versiune mai rafinată a aceleiași teorii, în sensul că asociația nu se bazează pe obiecte ca atare (un om care aleargă, o cădere de apă), ci pe formele, direcțiile, valorile de strălucire cu ajutorul cărora sînt reprezentate obiectele. Știm din experiența cotidiană că anumite proprietăți

perceptuale se asociază cu mişcarea şi cu obiectele în mişcare. De pildă, mişcarea prin apă lasă o urmă în formă de pană. Peştii, navele, săgeţile, păsările, avioanele, automobilele au forme convergente, ascuţite. Tot astfel, o poziţie oblică a obiectelor sugerează mişcare potenţială sau reală, deoarece ea deviază de la poziţiile de repaus, adică de la cea în suspensie verticală sau de la cea orizontală, pe sol. De asemenea, o anumită estompare sau gradaţie a umbririi se observă la obiectele ce se mişcă rapid — roţi, automobile, braţe, picioare, steaguri. Aşadar, conform acestei variante a teoriei tradiţionale, se poate presupune că orice imagine vizuală care prezintă obiecte prin intermediul unor calităţi perceptuale ca forma ascuţită, direcţia oblică şi suprafaţa umbrită sau estompată vor crea o impresie de mişcare, aceleaşi obiecte apărînd însă rigide în imagini care nu satisfac condiţiile perceptuale.

Proprietăţile perceptuale enumerate în această variantă a teoriei empiriste tind, de fapt, să genereze o dinamică vizuală. Mai mult, folosind criterii formale în loc să se refere la conţinut, teoria evită să limiteze efectul la imagini ale unor obiecte mobile. Ea poate explica de ce imaginile unor copaci ori munţi pot părea foarte dinamice şi de ce acestea se poate întîmpla şi în cazul unor forme total „abstracte" din artă sau arhitectură.

În ambele versiuni ale teoriei, totuşi, dinamica vizuală derivă din experienţa locomoţiei şi se postulează că proprietatea percepută în imagine este o reconstituire deplină sau parţială a unei astfel de locomoţii reale. Acest lucru este inexact. În mod relativ paradoxal, atunci cînd formele imobile reuşesc cel mai bine să creeze impresia de deplasare în spaţiu, ele nu ne apar dinamice ci, dimpotrivă, supărător de paralizate. În compoziţiile imperfect echilibrate, bunăoară, diferitele forme nu-şi stabilizează reciproc amplasarea, părînd mai degrabă a voi să se mute în poziţii mai potrivite. Această tendinţă, departe de a face ca lucrarea să aibă un aspect mai dinamic, transformă „mişcarea" în inhibiţie. Formele par îngheţate, înţepenite în poziţii arbitrare. A fost introdusă dimensiunea timp, care nu-şi are locul în artele imobile, şi ea generează o interpretare greşită.

În *Sf. Ieronim* al lui El Greco (fig. 259), uşoara mişcare spre dreapta a bărbii contrabalansează amplasarea mîinilor şi a cărţii în stînga. Dacă acoperim porţiunea de sub linia punctată, echilibrul dispare. Acum barba pare a fi „suflată" lateral de un ventilator, tinzînd să revină la poziţia verticală de repaus. O face această tendinţă să pară mai dinamică? Dimpotrivă, pe cînd în tabloul complet barba atîrnă liber, neforţat, în compoziţia incompletă ea este incomod împiedicată să se mişte. Acea calitate pe care pictorii şi sculptorii o numesc „mişcarea" formei imobile nu apare decît dacă orice indiciu că obiectul s-ar putea realmente mişca sau schimba este riguros eliminat.

O diagramă a forţelor

Dacă dorim să tratăm corect problema dinamicii vizuale, ar trebui să vorbim de „mişcare" cît mai puţin posibil. Wassily Kandinsky, analizînd proprie-

Figura 259
EL GRECO, Sf. Ieronim, *1594—1600, colecţia Frick, New York.*

tăţile punctului, liniei şi suprafeţei, remarca: „Eu înlocuiesc conceptul aproape universal admis de mişcare cu cel de «tensiune». Conceptul curent folosit este imprecis şi duce la abordări incorecte, care la rîndul lor provoacă alte neînţelegeri terminologice. Tensiunea este forţa inerentă elementului; ca atare, ea este doar una din componentele mişcării active. La aceasta trebuie adăugată direcţia".

Tensiunea direcţionată, aşadar, este ceea ce avem în vedere atunci cînd discutăm dinamica vizuală. Ea este o proprietate intrinsecă a formelor, culorilor şi locomoţiei, iar nu ceva adăugat perceptului de către imaginaţia unui observator care apelează la memoria sa. Condiţiile ce generează dinamica trebuie căutate în obiectul vizual însuşi.

Ţinînd seama de faptul că dinamica este chintesenţa experienţei perceptuale şi că ea este atît de prompt acceptată de poeţi, artişti şi critici, ne surprinde că teoreticienii şi experimentaliştii i-au acordat atît de puţină atenţie. Chiar şi un observator atît de ager ca filozoful Hans Jonas afirmă că „în natura imaginii nu există nici o experienţă de forţă, nici un element de impuls sau cauzalitate tranzitivă". Această opacitate la un fapt evident este probabil generată de ceea ce psihologii numesc „eroare de stimul", adică presupunerea că dacă o proprietate nu poate fi găsită în obiectul fizic de la care provine stimulul, ea nu poate exista nici în imaginea perceptuală.

Să abordăm fenomenul pas cu pas. Obiectele din natură au adesea o puternică dinamică vizuală, deoarece formele lor sînt urme ale forţelor fizice care au creat respectivele obiecte. Mişcarea, dilatarea, contracţia, procesele de creştere — toate acestea se pot manifesta ca forme dinamice. Curba marcat dinamică a unui val oceanic este rezultatul presiunii ascendente a apei, opusă forţei contrare a gravităţiei. Urmele valurilor pe nisipul umed al unei plaje îşi datoresc contururile sinuoase mişcării apei: iar în vastele convexităţi ale norilor şi în linia zimţată a unui lanţ de munţi percepem direct natura forţelor mecanice care le-au generat.

Formele şerpuitoare, răsucite, bombate ale tulpinilor, ramurilor, frunzelor şi florilor reţin şi repetă mişcările creşterii. Biologul Paul Weiss notează că „ceea ce percepem ca formă statică este doar rezultatul, trecător sau durabil, al proceselor formative"; iar lucrarea lui D'Arcy Thompson se bazează pe faptul că forma unui obiect este o „diagramă a forţelor". Max Burchartz recurge la următoarea exemplificare: „Melcii care îşi clădesc cochiliile ne dau o pildă de construcţie ritmică. Cochiliile sînt făcute din excreţii de pastă calcaroasă lichidă, căreia îi dau formă mişcările ritmice ale corpului şi care apoi se întăreşte. Cochiliile melcilor sînt mişcări expresive împietrite de prima clasă." Astfel natura e vie în ochii noştri în parte pentru că formele ei sînt fosile ale proceselor care le-au dat naştere. Trecutul nu este numai dedus din indicii, ci receptat direct sub aspectul unor forţe şi tensiuni prezente şi active în forme vizibile.

Operele de artă sînt rareori produse fizic de forţele pe care le percepem în forma lor. Răsucirea spiralată a unei figuri baroce n-a fost creată prin acelaşi tip de contorsionare a materialelor fizice care determină forma spiralată a unei frînghii sau a coarnelor de berbec. Nu există forţe care să modeleze şi să însufleţească marmura. Opera de artă este creată de forţa aplicată din exterior de braţele şi corpul artistului, iar loviturile de daltă ale sculptorului rareori au vreo afinitate formală cu înfăţişarea statuii.

Aceste acţiuni motorii lasă totuşi urme prin ceea ce am putea numi calităţile lor grafologice. Mişcările mîinii pot fi sesizate în urmele lăsate de toc pe hîrtie atunci cînd scriem. Aici formele standardizate ale literelor sînt recreate printr-o activitate motorie, iar grafologii sînt obişnuiţi să evalueze comparativ contribuţia mişcării cu efectul intenţiei de a imita vizual modelul. Cînd factorul motor este puternic, literele se înclină în sensul mişcării — adică, mai ales spre dreapta — iar unele colţuri dispar, unele unghiuri se atenuează şi unele detalii sînt omise. Linia prezintă o curgere generală neîntreruptă, care adesea face scrisul ilizibil. În acest mod grafologul apreciază indirect forţa temperamentală şi impulsurile vitale în raport cu controlul prin voinţă, care ghidează acţiunea în sensul sarcinii urmărite. Scrisul de mînă este o diagramă vie de forţe psihofizice.

Şi în cazul unor opere de artă putem evalua forţa relativă a celor doi factori. S-au înregistrat fotografic desenele executate de Picasso prin mişcarea unei lanterne într-o încăpere întunecoasă. Curbele trasate arată clar predominanţa factorul motor asupra organizării vizuale, deosebindu-se astfel de ceea ce se vede în majoritatea desenelor făcute de Picasso pe hîrtie. Schiţele făcute la repezeală diferă în mod asemănător de lucrările îngrijite, iar stilul oricărui artist sau al oricărei epoci dezvăluie o stare de spirit caracteristică prin măsura în care se dă frîu liber factorului motor. Atunci cînd în timpul Renaşterii şi ulterior s-a dezvoltat o tendinţă de a considera şi aprecia opera de artă ca produs al creaţiei individuale, trăsătura de penel a devenit un element legitim al formei artistice, iar urmele lăsate de degetele sculptorului erau păstrate, oarecum paradoxal, chiar şi pe versiunile în bronz ale figurilor de argilă. Desenele, mai înainte simple faze pregătitoare în munca de atelier, erau acum colecţionate ca opere de artă în sine. Dinamica actului de creaţie devenise un adaos preţuit la activitatea de creare a formelor înseşi.

Diferenţe semnificative sub raport grafologic pot fi detectate între trăsăturile neinhibate, spontane ale unui Velasquez sau Frans Hals, cele violent contorsionate ale lui Van Gogh şi straturile de tuşe aplicate uşor dar grijuliu în tablourile impresioniştilor sau ale lui Cézanne. Eixtă ceva penibil de mecanic în uniformitatea punctelor aplicate de pointillişti, iar nivelarea atentă a oricărui element personal în textura şi linia lui Mondrian, Vasarely şi alţi pictori abstracţionişti „geometrici" concordă cu absenţa curbelor în operele lor şi cu îndepărtarea temelor lor de natură şi de viaţă.

Artiştii ştiu că trăsăturile dinamice ale actului motor fizic se reflectă în lucrări, apărînd ca proprietăţi dinamice corespunzătoare. Ei nu numai că folosesc mişcări relaxate ale braţului şi încheieturii mîinii, care se traduc în linii

fluente, dătătoare de viață, dar în multe cazuri chiar încearcă să-și pună corpul într-o stare kinestezică adecvată naturii subiectului abordat. Bowie examinează principiul „mișcării vii" (*sei do*) din pictura japoneză: „O caracteristică distinctivă a picturii japoneze este tăria trăsăturii de penel, denumită tehnic *fude no chikara* sau *fude no ikioi*. Cînd se reprezintă un obiect ce sugerează forța — o faleză, ciocul sau ghearele unei păsări, laba unui tigru sau ramurile unui copac, în momentul aplicării penelului sentimentul de forță trebuie invocat și simțit prin tot trupul artistului, brațul și mîna căruia îl transmit penelului și, astfel, obiectului pictat". Lipsa de viață a multor reproduceri tipărite ori mulaje de ghips se datorește parțial faptului că trăsăturile, tușele, liniile și muchiile n-au fost create, ca în cazul originalelor, de forțe active de-a lungul traiectoriilor mișcării, ci de presiunea perpendiculară a mașinii de imprimat sau din fluidul amorf de ipsos.

La sfîrșitul capitolului precedent am subliniat că actorii sau balerinii trebuie să facă un efort special de a-și înzestra mișcările cu dinamica vizuală potrivită. Se știe că unii cineaști practică tehnicile karate sau ale gimnasticii chinezești pentru a putea manipula camera de filmat cu o mișcare lină și concentrată, care să transpară și pe ecran.

Experimente cu tensiuni direcționate

Nu toate calitățile dinamice ale operelor de artă sînt generate de forțe fizice corespunzătoare. Michelangelo netezea cu grijă volumele figurilor sale, eliminînd astfel urmele dălții, care încă se mai pot vedea la cîteva din lucrările sale neterminate; și nici o dilatare fizică din interiorul marmurii nu explică mușchii bombați ai lui *Moise*.

Dar chiar dacă toate elementele de dinamică vizuală s-ar datora manifestării directe a unor forțe fizice, acest lucru n-ar justifica efectul perceptual al operei finite asupra minții observatorului. Acest efect nu se datorește cunoașterii de către observator a cauzei respective. Mai degrabă trebuie să căutăm proprietățile vizibile ale perceptului care dau naștere acestui fenomen.

În faza actuală a cercetărilor, echivalentul fiziologic al dinamicii perceptuale nu poate fi urmărit direct în sistemul nervos. Există totuși probe tangibile că cîmpul vizual este străbătut de forțe active. Cînd forma sau mărimea imaginilor pe care le vedem diferă de cea a proiecției de pe retină, stimulii ce ne parvin sînt probabil modificați de procese dinamice din sistemul nervos. Așanumitele iluzii optice constituie cea mai evidentă demonstrație a faptului mai universal că, pentru a adopta terminologia lui Edwin Rausch, în percepție *fenograma* adesea nu repetă *ontograma*. Ceea ce vedem nu este identic cu ceea ce se imprimă asupra ochiului.

Mai sus, vorbind despre echilibru, am notat că spațiul vizual este anizotrop; de pildă, aceeași linie ne pare mai lungă în poziție verticală decît în poziție orizontală. Denaturări similare ale realității obiective se nasc din anumite

Figura 260

configurații în interiorul cîmpului vizual. Rausch citează binecunoscuta iluzie Müller-Lyer (fig. 260). În ontograma acestei figuri cele două linii orizontale sînt de lungime egală, dar în fenograma văzută de noi ele sînt inegale. Sub raport dinamic, se poate spune că vîrfurile de săgeată din partea de sus comprimă imaginea, pe cînd cele de jos tind să o alungească. Se creează astfel tensiuni, cărora li se supun cele două bare orizontale: „În măsura în care figura cedează tendinței de anulare a tensiunii (*Entzerrungstendenz*), efectul se manifestă în scurtarea sau lungirea liniei principale". „Adaosul" perceptual este o reducere a tensiunii vizuale.

Iluzia Poggendorf (fig. 261 *a*) este citată de Rausch ca un alt exemplu al aceluiași fenomen. Orice formă orientată oblic creează tensiune, care dă naștere unei tendințe spre ortogonalitate. În măsura în care cele două linii oblice se supun acestei tendințe, făcînd ca unghiul cu verticalele să se apropie, aparent, de unul de 90° (fig. 261 *b* prezintă o exagerare a efectului), ele par mai curînd paralele decît secțiuni ale aceleiași drepte. Și aici abaterea de la ontogramă duce la o micșorare a tensiunii.

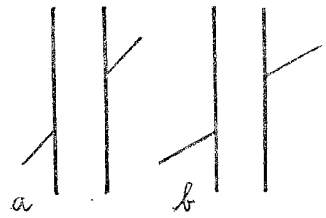


Figura 261

O situație ceva mai complexă este ilustrată de iluzia Hering (fig. 262 *a*). O linie obiectiv dreaptă care întretaie un mănunchi de raze se curbează spre centru. În acest caz, configurația centrică și divergentă creează un cîmp neomogen, în care rectiliniaritatea obiectivă nu mai este lipsită de tensiune, așa cum ar fi într-un cîmp omogen (*b*). Echivalentul ei în cîmpul centric ar fi o linie circulară (262 *c*), căci toate segmentele unei asemenea linii ar fi în același raport

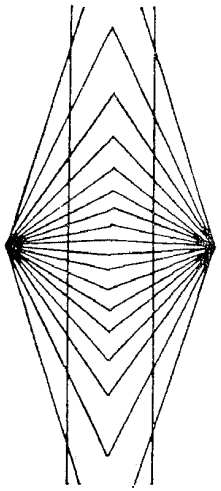


Figura 262 a

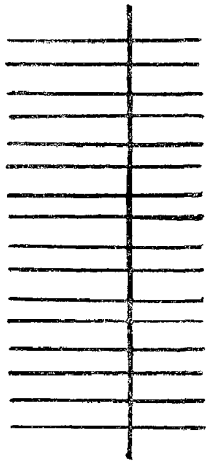


Figura 262 b

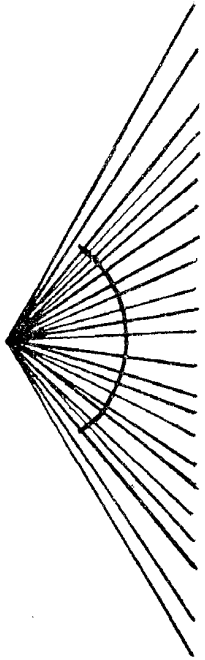


Figura 262 c

cu cîmpul şi cu centrul lui. Dreapta din *a*, pe de altă parte, îşi schimbă în fiecare segment unghiul, lungimea şi distanţa faţă de centru. În măsura în care linia cedează tendinţei de reducere a tensiunii noi o vedem curbîndu-se, deşi caracterul rectiliniu al stimulului este prea puternic pentru a permite o transformare completă din *a* în *c*.

Efecte similare se pot obţine, aşa cum au dovedit-o experimentele lui Köhler şi Wallach cu aşa-numita remanenţă figurală, dacă fixăm separat o parte dintr-o asemenea configuraţie, privind apoi restul.

O altă serie de experimente ilustrează tendinţa direcţională inerentă anumitor forme simple. Werner şi Wapner au constatat că dacă într-o cameră întunecoasă, în faţa unui observator se plasează un pătrat luminescent astfel încît planul median să coincidă obiectiv cu marginea stîngă sau cu cea dreaptă (fig. 263 *a*), observatorul tinde să mute planul median spre centrul figurii, reducînd astfel tensiunea creată de amplasarea asimetrică a pătratului. Dacă pătratul este înlocuit cu un triunghi (20 cm baza şi 20 cm înălţimea), planul sagital aparent va fi din nou mutat spre centrul figurii, deplasarea spre stînga ajungînd la 6,4 cm pentru figura 263 *b*, dar numai la 3,8 cm pentru figura 263 *c*. Aceasta pare să demonstreze că triunghiul e caracterizat inerent de o împingere laterală

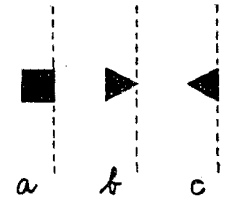


Figura 263

care reclamă o compensare mai mare cînd acţionează spre dreapta decît atunci cînd se exercită spre stînga.

Aceste experimente ne amintesc de unele constatări anterioare, incluse în studiile despre locomoţie ale lui Oppenheimer şi Brown pe care le-am menţionat în capitolul precedent. Dreptele sau dreptunghiurile par să se deplaseze mai repede prin cîmp dacă sînt orientate pe direcţia de mişcare decît dacă sînt orientate perpendicular pe ea. S-a constatat de asemenea că obiectele vizuale preferă să se deplaseze pe direcţia axei lor principale, pe locul doi venind preferinţa pentru direcţia perpendiculară pe axa principală. Aceste rezultate sugerează că locomoţia percepută se intensifică atunci cînd ea se conformează tensiunilor direcţionate dinăuntrul obiectului. J. F. Brown remarcă în plus că discurile par să se deplaseze mult mai rapid în sus decît lateral.

În experimentele menţionate pînă acum, efectul dinamicii vizuale a fost evidenţiat indirect, dar măsurabil, prin schimbări de formă, orientare sau amplasare în fenogramă. Astfel de schimbări sînt probabil frecvente atît în operele de artă, dar în general nu pot fi identificate cu precizie în configuraţiile mai complexe create de către artist. În schimb, tensiunea direcţionată se observă ca o proprietate intrinsecă a oricărui obiect vizual. Mă voi referi încă o dată la lucrarea lui Rausch, care folosea figuri liniare — dreptunghiuri, paralelograme şi romburi —, întrebîndu-şi subiecţii: „Ce fel de schimbări în aceste figuri ar părea arbitrare sau forţate? Ce alte schimbări ar putea părea firesti, compatibile, adecvate ori chiar potenţial inerente figurilor?“

Ca şi în experimentele amintite mai sus, în reacţiile subiecţilor s-a observat tendinţa de a anula deformarea şi, implicit, de a reduce tensiunea. Ei considerau firesc să aducă paralelograme ca cel din figura 264 *a* într-o poziţie verticală sau să comprime romburile (*b*) pe axa mai lungă pentru a le transforma în pătrate. Numeroşi subiecţi considerau că, operînd aceste modificări, dădeau pur şi simplu figurilor forma lor iniţială. Ei vedeau paralelogramul ca un dreptunghi înclinat, iar rombul ca un pătrat turtit. Pe de altă parte, observatorii ezitau să propună schimbări în cazul pătratelor sau dreptunghiurilor regulate. „Pot rămîne aşa cum sînt“ era reacţia lor tipică.

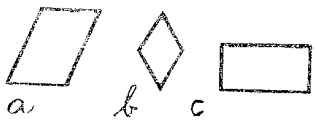


Figura 264

Mișcarea imobilă

Tensiunea direcționată este o proprietate tot atît de autentică a obiectelor vizuale ca și forma, mărimea sau culoarea. Sistemul nervos al observatorului o generează concomitent cu receptarea stimulilor de formă, mărime și culoare. Nu există nimic arbitrar sau deliberat în aceste componente dinamice ale perceptelor, deși ele pot fi ambigue. Ele sînt determinate strict de natura configurației vizuale, chiar și în privința ambiguităților lor.

Poate că diferența dintre dinamica vizuală și perceperea locomoției va fi clarificată de cîteva exemple privind modul cum se reprezintă imaginea în tehnici imobile. Ideea cea mai simplistă despre cum se poate realiza această performanță este să presupunem că artistul alege o fază momentană din procesul mișcării — un singur cadru, ca să spunem așa, dintr-un film ce redă succesiunea în timp. Această idee este clar exprimată de Alexander Archipenko, care în 1928 a încercat să lanseze un gen de pictură cinetică: „Pictura statică este nevoită, pentru a interpreta mișcarea, să recurgă la simboluri și convenții. Ea n-a depășit fixarea unui singur «moment» din seria de momente ce alcătuiesc o mișcare; toate celelalte «momente» situate înainte și dincolo de mișcarea fixată sînt lăsate pe seama imaginației și fanteziei spectatorului". Am observat deja că instantaneele fotografice, deși autentice, adesea nu reușesc să redea o impresie de mișcare. Nici un fel de imaginație sau fantezie nu va suplini ceea ce lipsește.

Mai mult, uneori nici reprezentarea cea mai reușită nu corespunde vreunei faze a fenomenului redat. Un exemplu amuzant ne-a fost oferit de Salomon Reinach, care notează că „dintre cele patru atitudini în care arta europeană a reprezentat un cal în galop în diferitele perioade din istoria ei, numai una a fost confirmată fotografic, și chiar și aceasta, folosită de artiștii atici din veacul al cincilea înainte erei noastre, a fost complet abandonată de arta romană și a rămas necunoscută artei medievale și moderne pînă la descoperirea frizei Partenonului". Celelalte trei s-au dovedit a fi total „greșite". Atitudinea convențională a calului galopînd cu picioarele întinse, pe care o vedem în tabloul lui Géricault *Derbi la Epsom* (fig. 265) a fost utilizată în arta miceniană, persană și chineză, reapărînd în Europa în stampele englezești în culori de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, poate sub influență chineză.

Cînd fotografia a dezmințit această imagine străveche, pictorii au afirmat, pe bună dreptate, că instantaneele greșeau, nu artiștii, căci numai extensia maximă a picioarelor transpune intensitatea mișcării fizice în dinamică picturală, deși nici un cal real nu poate avea această poziție decît atunci cînd execută un salt. Chiar și în secolul nostru găsim, bunăoară în lucrările lui Kandinsky, animale în galop care, neintimidate de dezvăluirile fotografiei, continuă să-și întindă la maximum picioarele.

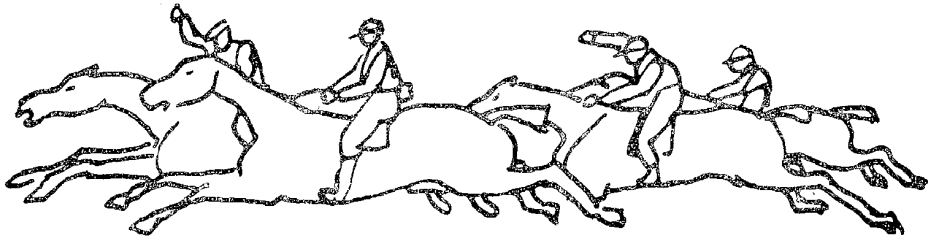


Figura 265

Imaginile ce redau acțiuni prezintă mișcarea exact în măsura în care o manifestă figurile. În una din fotografiile în serie realizate de Muybridge, o secvență înfățișînd un fierar la lucru, impactul deplin al loviturii apare doar în acele imagini în care barosul este ridicat pînă sus. Fazele intermediare nu se văd ca stadii de tranziție ale loviturii zdrobitoare, ci ca o ridicare relativ domoală a barosului, intensitatea depinzînd de unghiul redat. În instantanee reprezentînd un om care merge, pasul pare mai mare sau mai mic în funcție de unghiul dintre picioare. *Discobolul* lui Miron și *David* al lui Bernini înfățișează flexiunea brațului în punctul de maximă intensitate.

Cel mai important lucru de reținut este, totuși, acela că într-o fotografie, pictură sau sculptură reușită artistul sintetizează ca un întreg acțiunea reprezentată, astfel încît să redea succesiunea în timp printr-o imagine atemporală. Ca atare, imaginea imobilă nu este momentanee, ci în afara dimensiunii timp. Ea poate combina diferitele faze ale unei acțiuni fără să devină absurdă. Wöllfflin a subliniat că, pe drept cuvînt, *David* al lui Donatello „încă" mai ține piatra în mînă, deși capul lui Goliat zace „deja" la picioarele învingătorului. Iar cînd Iudita, creată de același artist, ridică sabia, ea nu se pregătește să taie capul lui Holofern, care e deja mort, ci face un gest de sfidare și triumf, independent de mișcarea momentanee.

Dinamica oblicității

Orientarea oblică este probabil mijlocul cel mai elementar și cel mai eficace de a obține tensiuni direcționate. Oblicitatea e percepută spontan ca o încordare dinamică spre sau dinspre cadrul spațial de bază al verticalei și orizontalei. Odată cu asimilarea orientării oblice, copilul, ca și artistul primitiv, dobîndește principalul procedeu de diferențiere între acțiune și repaus — bunăoară, între o figură

care păşeşte şi alta nemişcată. Auguste Rodin ne spune că pentru a indica mişcarea în busturile sale, adesea le dădea „o înclinaţie, o oblicitate, o direcţie expresivă, pentru a sublinia semnificaţia fizionomiei."*

O demonstraţie spectaculoasă a felului cum oblicitatea slujeşte artistului s-a produs în anii 1920, cînd Theo van Doesburg, un lider al grupului olandez *De Stijl*, a combătut doctrina severă a lui Piet Mondrian, care susţinea că numai formele verticale şi orizontale sînt admisibile în pictură. Van Doesburg afirmă că spiritul modern simte nevoia exprimării unui contrast net cu cadrul ortogonal ce predomină în arhitectură ca şi în peisaj. În desenul reprodus în figura 266, el demonstrează modul de exprimare a acestui contrast prin oblicitate.

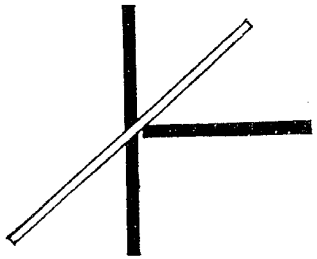


Figura 266

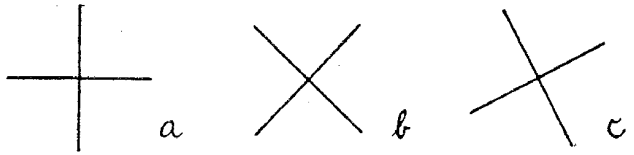


Figura 267

Morile de vînt din peisajele olandeze stau nemişcate dacă aripile lor sînt redate în poziţie vertical-orizontală (fig. 267). Aripile au ceva mai mult dinamism dacă sînt o pereche de diagonale orientate simetric (*b*). Efectul maxim se obţine într-o poziţie asimetrică, neechilibrată (*c*), deşi toate cele trei poziţii pot fi momente reale din mişcarea aripilor sau poziţii reale de repaus. Uneori efectul oblicităţii este întărit de cunoştinţele spectatorului despre poziţia normală a obiectului, de la care poziţia observată se abate. O configuraţie în formă de Y prezintă mai multă tensiune dacă reprezintă un om cu braţele ridicate decît dacă înfăţişează un copac, căci ramurile sînt văzute într-o poziţie „normală", pe cînd

* A. RODIN, *Arta*, trad. A. Dobrescu-Warodin, Ed. Meridiane, 1968

braţele sînt, evident, doar temporar ridicate. (Vezi şi observaţiile mele despre desenul lui Kandinsky după fotografia unei balerine.) În acest din urmă caz, poziţia percepută este într-un raport de tensiune nu numai cu cadrul intrinsec al imaginii, dar şi cu amintirea atitudinii normale a obiectului (cu braţele atîrnînd în repaus).

Tensiunea generată de oblicitate este un impuls important spre perceperea adîncimii. În anumite condiţii tensiunea poate fi redusă printr-o „evadare" în a treia dimensiune, care rectifică întrucîtva oblicitatea. Am observat cum şinele convergente tind să devină paralele dacă le vedem în adîncime. Totuşi, această scădere a tensiunii este doar parţială şi, în consecinţă, o parte din comprimarea perspectivală persistă. Se explică astfel de ce adîncimea picturală obţinută printr-o orientare oblică a formelor îşi păstrează totdeauna, într-o anumită măsură, caracterul ei dinamic — o calitate deosebit de potrivită stilului baroc. Wölfflin descrie cum, în timpul tranziţiei de la pictura Renaşterii la cea a barocului, imaginile oblice deveneau tot mai precumpănitoare. La început, doar figuri şi obiecte individuale erau prezentate în diagonală. „Pînă la urmă, axa întregii picturi, spaţiul arhitectonic şi compoziţia de grup sînt orientate oblic spre privitor." Rezultatul poate fi studiat, de pildă, în opera lui Tintoretto (cf. fig. 220).

Forma triunghiulară de pană, observată în convergenţa şinelor sau a marginilor unei străzi, contribuie la crearea dinamicii chiar şi atunci cînd nu avem de-a face cu asemenea efecte de adîncime. O remarcă tipică despre calitatea dinamică a acestei forme este cuprinsă într-un tratat a lui Lomazzo — pictor şi scriitor din secolul al XVI-lea. Vorbind despre proporţiile corpului omenesc în pictură, Lomazzo afirmă: „Căci cea mai mare graţie şi însufleţire ce o poate avea un tablou este aceea de a exprima mişcarea, pe care pictorii o numesc spiritul unui tablou. Şi nu există formă mai potrivită pentru exprimarea acestei mişcări decît cea a limbii de foc, care, după Aristotel şi alţi filozofi, este elementul cel mai activ dintre toate, deoarece forma flăcării este mai potrivită mişcării. Ea are un con, sau vîrf ascuţit, cu care pare să despice aerul, ajungînd astfel în sfera cuvenită". Lomazzo conchide că o figură umană avînd această formă este cea mai frumoasă.

O flacără, deşi ascuţită, nu se prezintă de regulă, nici în natură şi nici în tablouri, în formă de pană, în sens strict geometric strict. Ea se îndoaie şi se răsuceşte, iar aceste complicaţii ale formei de bază contribuie mult la dinamica ei vizuală. Cît timp marginile penei sînt drepte, vedem un gradient de lăţime care scade constant, şi nu există nici o schimbare de direcţie. Figura 268 *a* ilustrează rigiditatea unui crescendo sau descrescendo desfăşurat de-a lungul unor margini drepte. Dinamica se intensifică dacă gradientul variază. Cînd privim figura 268 *b* înălţîndu-se de la sol, sesizăm o accelerare a lăţirii pe măsură ce profilul razei se curbează spre exterior. Dimpotrivă, figura 268 *c* ne prezintă o încetinire treptată, procesul sfîrşindu-se la bază. În ambele exemple dinamica este mai vie, mai flexibilă, iar formula mai complexă asigură un aspect mai „organic" (cf. cap. VIII). Mişcarea este chiar şi mai liberă dacă, la vase sau frunze (*d*, *e*), orientarea trece

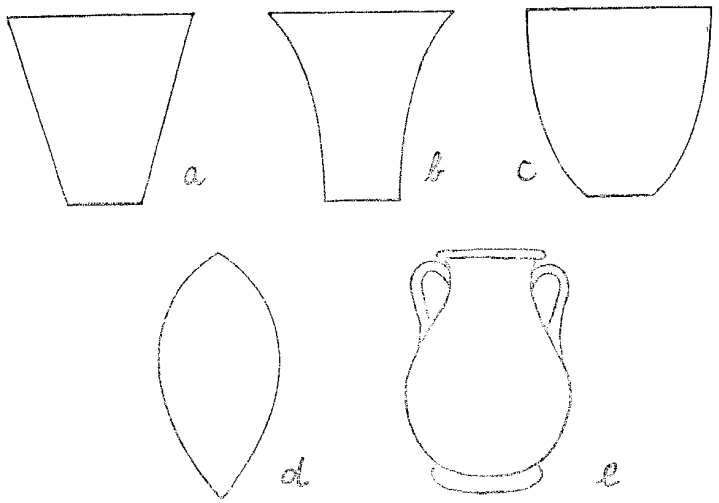


Figura 268

de la lățire la strîmtare sau invers. (Acoperind desenele cu o bucată de hîrtie și apoi descoperindu-le lent pe verticală, putem observa foarte bine efectul deplin al bombării și îngustării).

Arhitectura barocă utiliza dinamica formelor curbe pentru a spori tensiunea. Figurile 269 *a* și *b*, preluate de la Wölfflin, prezintă comparativ profilul tipic al

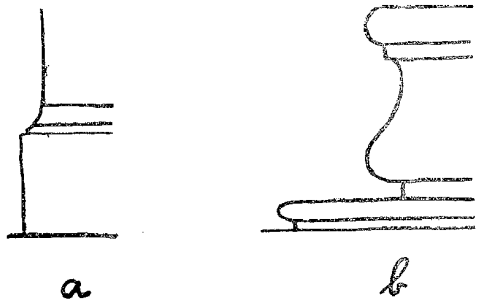


Figura 269

bazei unei clădiri din Renașterea timpurie și un profil creat de Michelangelo. Ghirlandele de fructe și frunze, atît de frecvent folosite în arhitectura barocă, îmbină curba semilunii cu o bombare pe lățime, iar volutele oblice în spirală accentuează și mai mult lărgirea gradată a fațadei.

În fine, trebuie să menționăm și cazurile în care oblicitatea nu se limitează la anumite forme, ci se aplică întregului cîmp al imaginii. Am văzut că în perspectiva izometrică compoziția se suprapune unei rețele de muchii paralele înclinate, adăugîndu-se astfel o impresie de acțiune generalizată la ceea ce adesea este o scenă lipsită de agitație. Fotografii obțin efecte dinamice similare înclinînd aparatul sau modificînd unghiul negativului pentru a adăuga un element de animație sporită. Cubiștii și expresioniștii au dat subiectelor lor un pronunțat caracter de acțiune construind Turnuri Eiffel, biserici, arbori sau corpuri umane din aglomerări de unități oblice.

Tensiune în deformare

A devenit acum evident, desigur, că orice tensiune se naște din deformare. Fie că avem de-a face cu o lamă de oțel îndoită, cu o foaie de cauciuc, cu o oglindă deformantă, cu un balon de săpun, sau cu atmosfera tot mai încordată a unei dispute aprinse, există în toate aceste cazuri o deviere marcată de la o stare de tensiune mai mică în sensul sporirii tensiunii. Efectul apare numai cînd baza de plecare rămîne implicit prezentă, tot astfel cum dinamica inerentă variațiilor de înălțime ale unei melodii diatonice este percepută numai cînd auzim notele urcînd deasupra bazei zero (tonica) sau coborînd sub ea. În exemplele din Rausch (fig. 264), paralelogramul își dobîndește dinamica fiind văzut ca o abatere de la baza dreptunghiulară, iar rombul — ca o deformare a unei figuri mai apropiate de pătrat.

Proporțiile arhitectonice ne oferă exemple simple. Pe măsură ce Renașterea evoluează spre baroc, preferința trece de la forme circulare la forme ovale, de la pătrat la dreptunghi, creîndu-se astfel o „tensiune în cadrul proporțiilor". Aceasta se poate observa mai ales în proiecția orizontală a încăperilor, curților, bisericilor. Într-o suprafață circulară forțele vizuale radiază simetric în toate direcțiile, pe cînd într-un oval sau dreptunghi apare o tensiune direcționată pe axa mai lungă.

Wölfflin subliniază că atunci cînd pătratul face loc dreptunghiului, proporțiile preferate ale acestuia din urmă sînt rareori cele ale secțiunii de aur, al cărei caracter este relativ armonios și stabil. Barocul preferă proporții mai zvelte sau mai turtite. Acestea conțin mai multă tensiune, ele apar ca versiuni comprimate sau alungite ale unor forme mai simplu proporționate. În plus, aspectul caracteristic al fațadei conferă tensiune întregii clădiri." Fațada este întrucîtva curbată spre înăuntru la capete, pe cînd centrul prezintă o vie mișcare spre înainte, îndreptată către observator." Această mișcare spre înainte și spre înapoi este atît de puternică deoarece ea pare să se nască dintr-o comprimare pe laterală a edificiului. Rezistînd acestei comprimări, fațada frapează ochiul prin împingerile simetrice dinspre centrul clădirii către laturi.

Nu numai forma obiectelor este dinamică, ci și cea a intervalelor dintre ele. Spațiul gol care separă obiectele sau părțile obiectelor în sculptură, pictură

sau arhitectură este comprimat de obiecte, pe care și el le comprimă la rîndul său. Conform unor reguli care sînt cu totul neexplorate, această dinamică depinde nu numai de mărimea, forma și proporțiile intervalelor în sine, ci și de cele ale obiectelor învecinate. Să luăm un șir de ferestre de o anumită formă și mărime; spațiile de zid dintre ele pot părea prea mari și implicit apăsătoare, prea mici și implicit comprimate, sau exact „cum trebuie". Același fenomen poate fi urmărit în cazul marginilor albe ale tablourilor înrămate sau ale paginilor tipărite ori, în condiții mult mai complexe, în relațiile figură-fond din compozițiile picturale. În arhitectura barocă, ne spune Wölfflin, „accelerarea ritmului este clar indicată prin proporțiile schimbate ale arcelor și ale intervalelor dintre pilaștri. Intervalele se îngustează tot mai mult, arcele devin mai zvelte, ritmul succesiunii crește".

Dacă artistul redă forme familiare, el poate conta pe imaginea standard pe care privitorul o păstrează în mintea sa. Devierile de la acest standard generează tensiune. Ultimele sculpturi figurale create de Wilhelm Lehmbruck, ca și fețele ovale din portretele lui Modigliani, își datoresc zvelțețea plină de tensiune nu numai proporțiilor imaginii vizuale în sine, ci și abaterii lor de la formele obișnuite ale corpului omenesc. Pentru a „citi" corect asemenea forme, privitorul trebuie să respecte regulile jocului, așa cum rezultă ele din imaginea integrală, sau chiar din stilul epocii respective. O caricatură deformează totul, informîndu-l astfel pe privitor că nu vede niște estropiați, de felul piticilor lui Velázquez, ci oameni normal proporționați, dar supuși unor exagerări interpretative. Totodată însă, caricaturiștii modifică adesea proporțiile personajelor, reprezentîndu-l pe unul ca uscățiv, pe altul ca rotofei, ceea ce ne arată că ei urmăresc să redea trăsăturile specifice ale indivizilor. Aceasta diferă de mesajul transmis atunci cînd o singură proprietate, de pildă alungirea în opera lui El Greco, este impusă imaginii în ansamblu. În asemenea cazuri se transmite un mesaj asupra condiției umane în general. În stilul gotic, caracterul astenic al formelor alungite se exprimă atît în proporțiile arhitectonice, cît și în arta statuară.

Dacă astfel de variații dinamice caracterizează toate manifestările unui anumit stil, ele tind să dispară din conștiința populației „cufundate" în acel stil, chiar și atunci cînd ele reflectă și confirmă un mod de viață. În propria noastră civilizație, femeile grotesc alungite din revistele de modă ni se par normale, nu numai pentru că ne-am obișnuit cu ele, dar și pentru că trupurile lor subțiratice concordă cu o siluetă feminină agreabilă adînc înrădăcinată în conștiința bărbatului modern. Există totuși limite pe care cadrul de referință nu le poate depăși. Pentru mulți privitori figurile în chip de stîlpi ale lui Giacometti sau nudurile obeze ale lui Gaston Lachaise nu se prea înrudesc cu corpul uman; ele apar ca niște creaturi aparte, a căror dinamică vizuală se percepe doar parțial în raport cu norma umană și parțial în conformitate cu propriile lor forme și proporții, la fel ca atunci cînd privim o girafă sau un porc.

Tensiunile direcționate din formele vizuale apar în modul cel mai direct atunci cînd formele respective se văd integral. Cu toate acestea, Henry Moore ne

previne că „a crea doar forme în relief pe suprafața blocului înseamnă a renunța la deplina forță de expresie a sculpturii. Ideea lui Henry Moore a fost formulată mai explicit, înaintea lui, de Auguste Rodin, care ne povestește cum unul din profesorii săi îl povățuia să nu privească niciodată formele în întinderea lor, ci totdeauna în adîncime: „Nu considera niciodată o suprafață altfel decît ca pe extremitatea unui volum, ca pe vîrful mai mult sau mai puțin întins pe care aceasta îl îndreaptă spre tine."* Este nevoie totuși de ceva mai mult decît o simplă deducție mintală pentru ca observatorul să poată vedea volumele unei sculpturi ca proiectîndu-se înainte dintr-un centru situat înăuntrul blocului de piatră. Partea vizibilă a volumului trebuie astfel definită de artist încît continuarea ei în adîncime să se vadă ca o parte integrantă a formei.

Cînd ochiul sesizează incompletitudinea unei configurații bine structurate, apare o tensiune în sensul completării. Astfel în arhitectura islamică arcul în formă de potcoavă, care depășește limitele unui simplu semicerc, conține forțe ce acționează vădit în sensul completării cercului (fig. 270). Incompletitudinea se

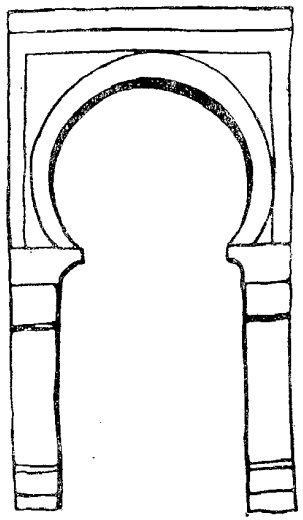


Figura 270

datorește adesea suprapunerii. Așa cum am văzut mai sus, imaginea acoperită parțial tinde să se elibereze de cea „intrusă", detașîndu-se de aceasta în adîncime. Suprapunerea rămîne totuși vizibilă și ea face ca unitățile îmbinate să tindă spre separare. În stilul baroc acest procedeu este utilizat pentru a intensifica mișcarea către eliberare prin presiunea încarcerării. La biblioteca San Lorenzo din Flo-

* A. RODIN, *Op. cit.*

rența, Michelangelo a încastrat partea posterioară a coloanelor în perete; iar la unele din statuile sale neterminate, mai ales la așa-numiții *Sclavi*, corpul rămîne parțial închis în blocul de marmură, exprimînd astfel o frapantă năzuință spre completare, spre libertate.

Adesea unitățile arhitectonice se suprapun asemenea unei fugi din muzică, iar figurile și ornamentele pictate sau sculptate depășesc limitele ce le revin în scheletul arhitectural al clădirii. Asemenea procedee sînt căutate sau evitate de diferiți artiști și în diferite epoci culturale, după cum se caută sau se evită tensiunea apărută astfel. Cubiștii obțineau compoziții cu un pronunțat caracter dinamic creînd volume din unități îngrămădite neregulat, care contrastau permanent între ele prin formă.

În capitolul VII am avut prilejul să mă refer la aspectele dinamice ale receptării culorilor, de pildă la atracția dintre contrarii, atît de caracterisitcă pentru culorile complementare. Aici voi nota doar o analogie la cele spuse mai sus despre dinamica generată de denaturările formei. Arătam că tensiunea este creată prin prezența implicită a unei baze-standard de la care se abate forma. Ceva similar poate fi observat în cazul culorilor situate foarte aproape de tonurile cromatice simple, bunăoară un roșu pur cu un adaos subordonat de albastru. În studiul său fenomenologic despre receptarea culorilor, Johannes von Allesch subliniază că perceperea culorilor poate fi dinamică într-un dublu sens: anumite culori îi lasă privitorului libertatea de a alege ca bază una din nuanțele conținute, astfel încît impresia generată de aceeași culoare poate varia la diferiți privitori; pe de altă parte, culoarea însăși poate prezenta o tendință de apropiere sau depărtare de o nuanță pură, cu care se află cam în același raport ca subtonica din muzică față de tonică. Am văzut mai sus că primarele fundamentale pure par să fie lipsite de tensiune. Ele sînt baze-standard, la fel ca pătratele sau cercurile.

Dinamica compoziției

Dinamica inerentă oricărei forme, culori sau mișcări își poate face simțită prezența numai dacă se încadrează în dinamica mai amplă a ansamblului compozițional. A da tensiune direcționată unei singure linii sau forme este, desigur, mult mai ușor decît a realiza acest lucru pentru o întreagă compoziție. Iată de ce putem deseori observa elemente vizuale care, deși foarte dinamice în sine, se contracarează reciproc, dînd o impresie generală de insatisfacție. Situații asemănătoare întîlnim și în muzică. Victor Zuckerkandl, care a descris extrem de convingător dinamica muzicală, ne spune: „Ordinea în care fiecare punct își dezvăluie poziția în cadrul ansamblului trebuie numită ordine dinamică. Calitățile dinamice ale tensiunilor pot fi înțelese doar ca manifestări ale unor forțe ordonate. Notele din sistemul nostru tonal sînt fenomene ce se petrec într-un cîmp de forțe, iar sunetul corespunzător fiecărui ton exprimă precis constelația

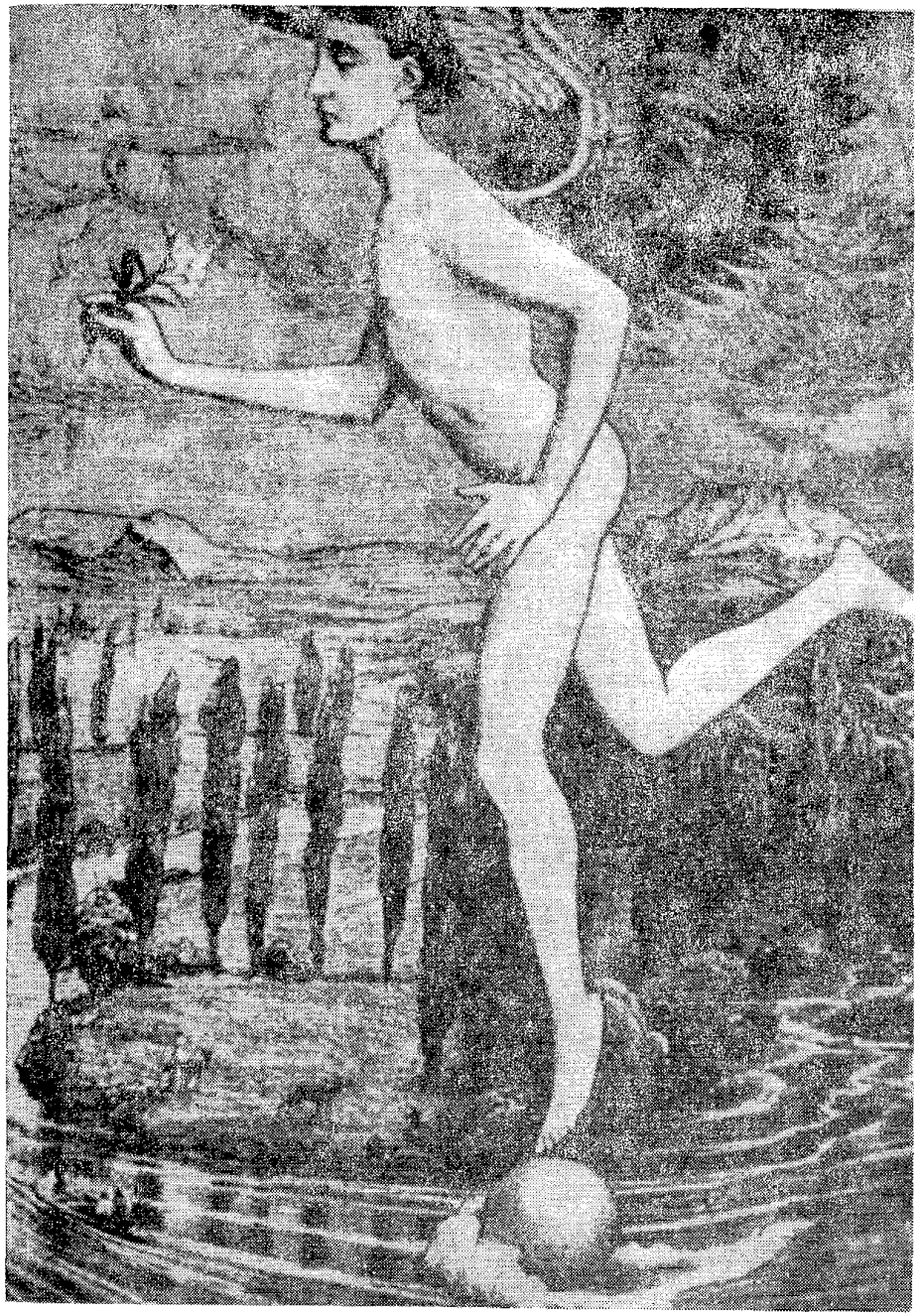


Figura 271
HANS THOMA, *ilustrație din* Quickborn, *1898.*

de forţe existentă în acel punct al cîmpului unde se află tonul. Sunetele muzicale sînt purtătoare de forţe active. A asculta muzică înseamnă a asculta efectul unor forţe". Astfel calitatea dinamică specifică a fiecărui element este definită şi susţinută de context. Elementele se stabilizează reciproc.

Dinamica unei compoziţii este reuşită doar atunci cînd „mişcarea" fiecărui detaliu se încadrează logic în mişcarea ansamblului. Opera de artă e organizată în jurul unei teme dinamice dominante, dinspre care mişcarea iradiază pe întreaga suprafaţă . Din arterele principale ea trece pînă în capilarele celui mai mic amănunt. Tema abordată la un nivel superior trebuie să continue şi la cele inferioare, iar elementele aceluiaşi nivel trebuie să se armonizeze. Ochiul percepe produsul final odată cu relaţiile dintre părţi, dar procesul realizării unei picturi sau sculpturi cere ca fiecare parte să fie lucrată separat. Din această cauză artistul e ispitit să se concentreze asupra cîte uneia din părţi, izolată de contextul ei.

Mai mult, poate, decît în orice altă perioadă istorică, neajunsurile abordării „parte cu parte" se vădesc la acei artişti minori din secolul al XIX-lea care se concentrau asupra copierii fidele a modelelor din natură. Lipsa de integrare afectează chiar şi invenţiile lor libere. Exemple de felul picturii lui Hans Thoma reprodusă în figura 271 ne fac să ne întrebăm uimiţi cum poate oare dinamica lipsi cu desăvîrşire pînă şi din subiecte special alese pentru a o exprima. Dacă privim îndeaproape figura îngerului, observăm mai întîi o serie de întreruperi rigide la şolduri, coate şi genunchi. Întreruperile unghiulare în sine nu stînjenesc mişcarea, aşa cum se poate uşor constata în arta gotică. În gravurile lui Martin Schongauer unghiularitatea domină întreaga lucrare, raporturile dintre figuri, postura fiecărui personaj, ca şi fiecare detaliu al cutelor sau degetelor. În desenul lui Thoma nu există o asemenea concepţie unitară a formei. Întreruperile din articulaţii blochează dinamica, distonînd cu curgerea lină a contururilor. În plus, linia frontală a pieptului, ca şi conturul umărului şi părţii de sus a braţului stîng, prezintă o formă nehotărîtă, şovăitoare, lipsită de elan, fiind construite „bucată cu bucată". Elementele lor se frînează reciproc, în loc să se îmbine într-un flux general de tensiune direcţionată. Dacă examinăm formele volumelor, vom constata că majoritatea prezintă raporturi complexe, neregulate între contururi. Odată stabilit acest nivel înalt de complexitate, simplitatea formei de cornet a antebraţelor generează o rigiditate inanimată. La piciorul stîng contururile anterior şi posterior nu creează volume cu formă şi mişcare comprehensibile, iar paralelismul simplu şi neaşteptat dintre partea din faţă şi cea din spate a genunchiului blochează ritmul întregului picior. Exemple de forme mecanic realiste şi, implicit, vizual incomprehensibile, care stînjenesc dinamica ansamblului, putem găsi de asemenea în liniile copacilor, munţilor şi norilor.

Asemenea lucrări nereuşite ne arată limpede de ce văd artiştii un factor atît de important în tensiunea direcţionată. Dacă „mişcarea" este absentă, opera

pare lipsită de viaţă, şi nici o altă calitate n-o va face să spună ceva privitorului. Dinamica formei presupune că artistul concepe fiecare obiect sau parte a unui obiect ca o acţiune, nu ca o bucată statică de materie, şi că el consideră relaţiile dintre obiecte nu ca simple configuraţii geometrice, ci ca interaţiuni reciproce. Uneori această natură dinamică a vederii transpare în modul cum vorbesc artiştii despre munca lor. Astfel Matisse, discutînd o serie de autoportrete, subliniază „felul în care nasul se înrădăcinează în faţă, urechea se înşurubează în craniu, iar maxilarul inferior atîrnă în jos; felul în care sînt puşi ochelarii pe nas şi pe urechi; tensiunea privirii şi densitatea ei uniformă în toate desenele".

Efecte stroboscopice

Puternice efecte dinamice rezultă din ceea ce am putea numi echivalentul imobil al mişcării stroboscopice. Mişcarea stroboscopică se produce între obiecte vizuale care sînt în esenţă asemănătoare ca aspect şi funcţie în totalitatea cîmpului, dar diferă printr-o anumită trăsătură perceptuală — de pildă amplasarea, mărimea sau forma. În condiţii adecvate configuraţii de acest fel generează un efect dinamic şi în simultaneitate, exemplul cel mai clar constituindu-l fotografiile stroboscopice, care prezintă acelaşi obiect în mai multe poziţii în aceeaşi imagine sau serie de imagini. Succesiunea poziţiilor constituie un traseu simplu şi coerent ca formă, iar schimbările interne ale obiectului — bunăoară, schimbările de postură a unui atlet în timpul unui salt — au loc şi ele treptat. Figura 272

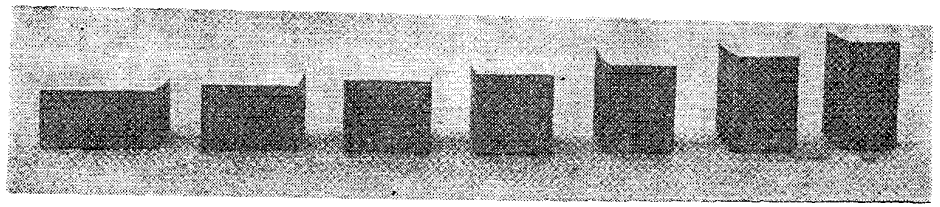


Figura 272

ne arată o serie de forme construite de Franz Rudolf Knubel pe baza unei sugestii a lui Theodor Fischer. Corpul central este un cub, iar celelalte reproduc raporturile existente în intervalele elementare din muzică: 2/1, 3/2, 5/4, 1/1, 4/5, 2/3, 1/2. Asemănarea de formă şi caracterul gradat al schimbărilor de înălţime şi lăţime îl fac pe privitor să vadă un fenomen coerent de transformare şi o succesiune de forme independente. Fenomenul este pronunţat dinamic: obiectul se contractă şi se înalţă, trecînd astfel de la un caracter de repaus stabil pe sol la unul de forţă dominantă.

Efectul vizual al unei asemenea succesiuni devine și mai convingător dacă elementele se suprapun. Acest efect a fost folosit de artiști, mai ales de futuriști, care încercau să redea mișcarea printr-o înmulțire a figurilor sau a părților de figuri. *Nud coborînd pe o scară* de Duchamp și cîinele cu multe picioare al lui Balla sînt exemple binecunoscute. Și alți artiști au recurs la acest procedeu, de-a lungul anilor, deși într-un mod mai puțin evident. Am menționat într-un alt capitol orbii înfățișați de Brueghel. În convorbirile sale cu Paul Gsell, Auguste Rodin susține că „mișcarea este tranziție de la o atitudine la alta"*, și că de aceea artistul, pentru a exprima mișcarea, reprezintă frecvent faze succesive dintr-o acțiune în părți diferite ale unei figuri.

În multe picturi diferitele personaje sînt astfel dispuse încît să poată fi de asemenea percepute ca același personaj în poziții diferite. Astfel îngerii care plîng pe cerul *Jelirii* lui Giotto exprimă gestic disperarea în așa fel încît întregul grup pare o imagine compozită foarte dinamică a unei unice activități (fig. 276). Riegl subliniază că reprezentările Nopții și Zilei create de Michelangelo pentru monumentul lui Giuliano de'Medici din Florența dau naștere împreună unui efect de rotație. Ochiul le îmbină datorită poziției lor simetrice în context și datorită contururilor lor asemănătoare. Și totuși fiecare din cele două figuri este inversul celeilate. Noaptea este văzută din față și pare să se apropie, pe cînd Ziua se prezintă din spate și pare să se îndepărteze. De aici, rotația aparentă a grupului.

Un studiu util al acestor fenomene „stroboscopice" s-ar putea baza pe practica unor pictori moderni, în special a lui Picasso, care dedublează părți ale obiectelor sau ale figurilor. Figura 273 *a* reprezintă un cap cu dublu profil. Cele două capete sînt dispuse oblic. Ele se disting clar, dar totodată se împiedică reciproc de a fi complete, iar împreună formează un ansamblu perceptual unitar. Legătura intimă dintre elemente incompatibile, împreună cu asemănarea și paralelismul de tip fugă al celor două unități ce se suprapun, generează tensiune pe direcția oblică stabilită de trăsăturile analoge ale celor două capete, și mai ales de cei doi ochi. Această împingere înainte și în sus accentuează vigoarea profilului. Să notăm de asemenea că trecerea de la capul inferior spre cel superior implică un spor de articulare și de acțiune direcționată. Capul inferior n-are linie de profil, iar pupila ochiului se află într-o poziție centrală. O față cărnoasă trece într-un profil net definit, iar un ochi visător, inactiv — în privirea intensă, îndreptată înainte, a capului de sus. Sesizăm un crescendo de acuitate, în perfect acord cu subiectul picturii.

Procedeul contrar duce la un rezultat aproape înfricoșător în figura 273 *b*. În tabloul din care am extras acest detaliu, Picasso face ca un profil articulat, conținînd un ochi explicit, să se schimbe într-o mască plată, în care un cerc orb reprezintă ochiul. Aici vedem cum viața intensă degenerează într-un fel de înveliș mort.

* A. RODIN, *Op. cit.*

Figura 273

În figura 273 *c* procedeul se limitează la o pereche de ochi, care reprezintă cei doi ochi ai chipului omenesc, dar în același timp constituie și o dedublare a unui ochi văzut din profil. Din nou observăm o intensificare a mișcării spre înainte a capului, revelînd o minte activă, exploratoare (figura 273 *c* este capul unei pictorițe la lucru).

Figurile lui Picasso demonstrează de asemenea că efectul dinamic al unor asemenea deplasări nu depinde în primul rînd de ceea ce știe privitorul despre poziția spațială „corectă" a elementelor în cauză, ci de structura configurației perceptuale. O combinație de profil și față, cum se poate vedea, bunăoară, în *Față înaintea oglinzii* (fig. 273 *d*), provoacă un efect de substituție relativ static, iar nu unul de mișcare, cînd trecem de la o versiune la cealaltă. Aceasta se întîmplă chiar dacă observatorul știe că în spațiul fizic fie el însuși, fie obiectul perceput ar trebui să se întoarcă cu 90° pentru a realiza această schimbare. Cele două versiuni sînt totuși atît de lin integrate, iar imaginea în ansamblu se sprijină atît de stabil pe un schelet esențialmente vertical-orizontal, încît

tensiunea ce rezultă este mică. Tot astfel, cînd doi ochi sînt plasați orizontal și nu oblic pe un chip în profil, sesizăm foarte puțină mișcare. Același lucru este valabil și în cazul ochilor sau gurilor orientate pe verticală (*e*). Experiența trecutului ne face să întregistrăm o abatere de la orizontala familiară, dar stabilitatea perceptuală a verticalei exclude mișcarea.

Cum se naște dinamica?

Dacă în orice percepție vizuală forma, culoarea și mișcarea posedă calități dinamice, trebuie să ne întrebăm mai explicit: cum apare dinamica în percept? A reieșit, sper, clar că nu discutăm doar despre adăogirile subiective și arbitrare al observatorului la ceea ce vede. Dinamica este o parte integrantă a celor văzute de observator atît timp cît sensibilitatea lui firească n-a fost înăbușită printr-o educație bazată pe sistemul static de măsuri compus din metri și centimetri, lungimi de undă și kilometri pe oră. Dinamica nu este o proprietate a lumii fizice, dar se poate demonstra cum configurația de stimuli determină gama calităților dinamice inerente perceptului.

Stimulii care ajung în ochii noștri își cobîndesc caracterul dinamic în timp ce sînt prelucrați de sistemul nervos. Cum trebuie să înțelegem aceasta? Să nu uităm, în primul rînd, că materia primă perceptuală nu este imprimată mecanic pe suprafață receptoare pasivă, așa cum se imprimă cerneala tipografică pe hîrtie. Percepția reflectă o invadare a organismului de către forțe externe, care tulbură echilibrul sistemului nervos. Se creează astfel o breșă într-o textură rezistentă și are loc un conflict, forțele invadatoare opunîndu-se forțelor de cîmp fiziologice, care se străduiesc să elimine intrușii, sau măcar să-i reducă la configurația cea mai simplă cu putință. Forța relativă a elementelor antagoniste determină perceptul rezultat.

Niciodată stimulii nu „îngheață" într-un aranjament static. Cît timp lumina influențează centrii cerebrali ai vederii, respingerile și atracțiile continuă să se manifeste, iar stabilitatea relativă a rezultatului nu este decît echilibrul dintre forțele ce se înfruntă. Există vreun motiv să presupunem că numai rezultatul acelui conflict se reflectă în experiența vizuală? De ce nu și-ar găsi un corespondent în percepție și acțiunea forțelor fiziologice? Eu cred că tocmai aceste forțe sînt percepute de noi ca „tensiune direcționată" sau „mișcare" în configurațiile imobile. Altfel spus, *avem de-a face cu echivalentul psihologic al proceselor fiziologice care determină organizarea stimulilor perceptuali*. Aceste aspecte dinamice aparțin percepției vizuale tot atît de intim și direct ca proprietățile statice reprezentate de formă, mărime sau culoare. Pentru un ochi sensibil, chiar și cea mai simplă imagine — o pată închisă pe un fond deschis — prezintă spectacolul unui obiect care se dezvoltă dinspre centru, dilatîndu-se, și care este frînat de contraforțele din mediul ambiant. Faptul că orice prezență vizuală este și acțiune vizuală generează expresie, făcînd astfel posibilă folosirea perceptelor ca mijloc artistic.

Am citat mai sus unele experimente care demonstrează acțiunea tangibilă a forțelor de cîmp în percepția vizuală. Voi menționa aici încă o serie de observații avînd o afinitate foarte strînsă cu tensiunile direcționate ce se percep în figurile geometrice. Așa-numita mișcare gama se produce atunci cînd obiectele apar și dispar brusc. Un semafor electric ce se aprinde intermitent noaptea pare să se dilate în toate direcțiile. Pe de altă parte, stingerea lui este percepută ca o contractare centripetă spre centru. S-a demonstrat experimental că această mișcare variază după forma și orientarea obiectului. Ea se produce mai ales de-a lungul axelor scheletului structural al configurației sau, ca să folosim limbajul lui Edwin B. Newman, de-a lungul liniilor de forță. Mișcarea pornește dintr-o zonă centrală aproximativ circulară și, în cazul unui obiect discoidal, iradiază în toate direcțiile (fig. 274 *a*). Un pătrat sau un dreptunghi se dezvoltă pe direcțiile laturilor (*b*),

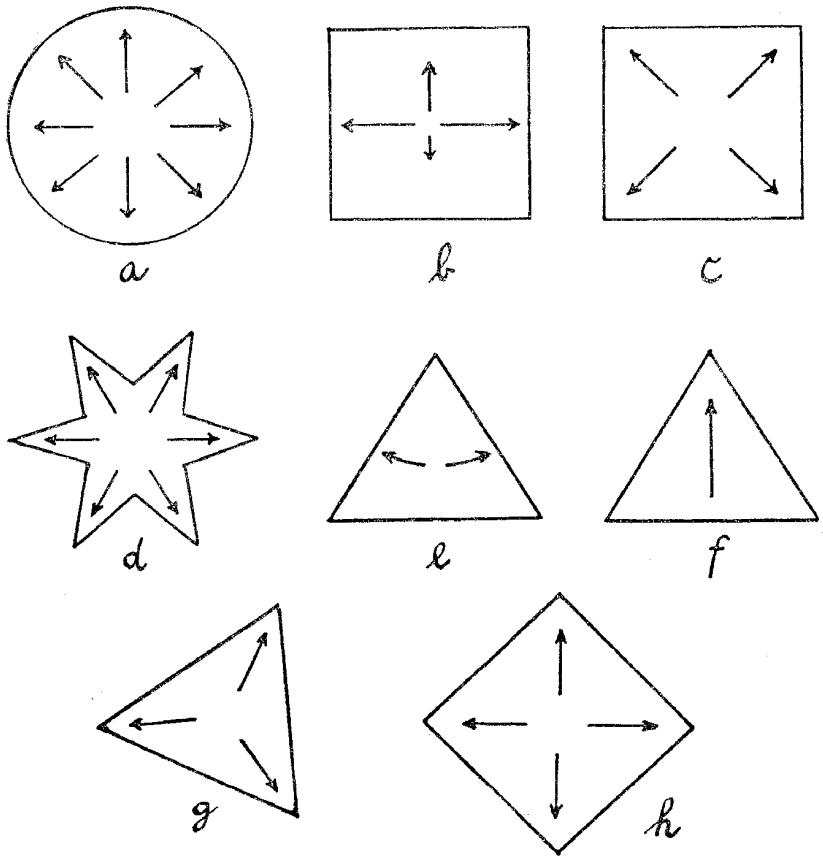


Figura 274

dar există și o mișcare spre colțuri (*c*). O stea implică proiectarea spre exterior a colțurilor (*d*). Dacă un triunghi echilateral stă pe una din laturi, baza rămîne imobilă, pe cînd celelalte două laturi tind viguros spre exterior și în sus, ca și cum ar bascula pe vîrful triunghiului (*e*). Dacă timpul de expunere este foarte scurt, aceeași figură prezintă o marcată împingere ascendentă dinspre bază (*f*). Dacă un pătrat sau un triunghi stă pe unul din vîrfuri, colțurile tind spre exterior mai mult sau mai puțin simetric (*g*, *h*). Există totuși o tendință ca mișcarea să aibă intensitatea maximă pe orizontală, iar pe verticală presiunea este mai mare în sus decît în jos.

Acest lucru se vede în cazul pătratului. Mișcarea laterală este cea mai pronunțată, cea ascendentă mai slabă, iar cea descendentă lipsește aproape complet.

Mișcarea gama ne permite să observăm acțiunea forțelor perceptuale în creearea imaginilor. Și, eventual, am putea presupune că ea ne oferă în plus un fel de anatomie a forțelor și tensiunilor ce caracterizează imaginile cînd acestea sînt în repaus. Pînă acum procedeul pare să fi fost aplicat experimental doar în cazul cîtorva imagini elementare. Ar fi la fel de interesant pentru psihologi și artiști dacă aceste studii s-ar extinde asupra unor forme și configurații mai complexe.

Exemple din artă

Tensiunea direcționată este o proprietate atît de generală a percepției încît ea depășește cu mult reprezentarea vizuală a obiectelor aflate în locomoție. Într-un peisaj pictat nu există nici o diferență de principiu între mișcarea percepută în conturul sinuos al unui țărm și în forma valurilor. Conturul avîntat al unei berete dintr-un portret de Rembrandt poate fi la fel de dinamic ca și fusta unei dansatoare desenată de Toulouse-Lautrec, chiar dacă știm că bereta e imobilă în timp ce fusta se mișcă.

De fapt, mesajul unei lucrări poate fi transmis printr-o răsturnare totală a dinamicii sugerate de acțiunea fizică. În *Învierea* lui Piero della Francesca (fig. 275), figurii lui Hristos înălțîndu-se i se acordă un minimum de mișcare picturală. Ea este amplasată în centrul imaginii, într-o poziție frontală și simetrică. Postura corpului, prapurul ținut în mînă, mormîntul din care se ridică — totul corespunde unui cadru vertical-orizontal. Învierea nu este interpretată literal ca o trecere din moarte spre viață. Lui Hristos i se atribuie o existență perpetuă, care conține ambele aspecte ale morții și vieții, reprezentate în copacii desfrunziți din stînga și cei plini de frunze din dreapta. Nici la acești copaci nu găsim vreun indiciu de tranziție. Ei sînt dispuși vertical, la fel ca trupul lui Hristos, pe care îl flanchează simetric. Perceptual, ca și simbolic, ei apar ca atribute ale lui. Motivul înălțării este indicat doar ca o temă secundată în cutele veșmîntului, a căror convergență formează un fel de unghi îndreptat spre dreapta — spre viață.

Forța mișcării picturale este rezervată celor patru ostași romani, care fizic sînt în repaus. Efectul dinamic se obține prin mai multe procedee perceptuale.

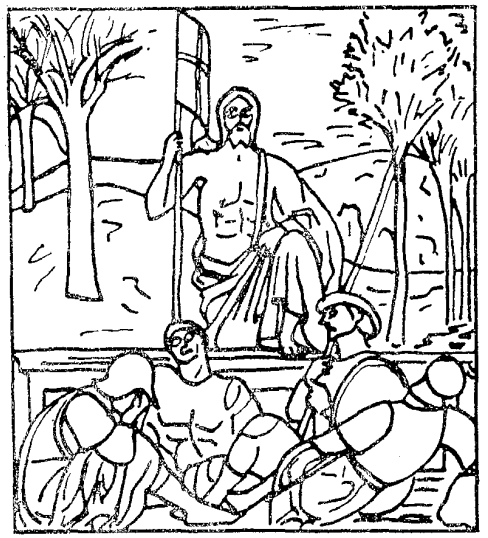


Figura 275

Axele principale ale corpurilor sînt dispuse oblic. Capetele și brațele se prezintă în posturi variate, constituind aproape figura unui singur om care se mișcă neliniștit în somn. Figurile se influențează puternic între ele prin suprapunere; împreună, formează un triunghi, a cărui latură din stînga se bombează spre exterior, se sparge ca un balon sub apăsarea piciorului lui Hristos și se înalță apoi oblic, atingînd punctul maxim în capul soldatului cu lance. Evident, lucrarea lui Piero contrapune agitația vieții materiale, temporale, seninătății impunătoare a lui Hristos, care, în vîrful piramidei, domnește între viață și moarte.

Vom examina acum mai amănunțit configurația dinamică a picturii și raportul dintre ea și conținut. În una din frescele lui Giotto de la Padova, subiectul *Plîngerea lui Isus* (fig. 276) este interpretat de artist ca o povestire despre moarte și înviere, ceea ce formal reclamă o interacțiune între orizontală și verticală. Orizontala morții este indicată, dar rămîne în urma trupului lui Hristos, care a fost ridicat și astfel înzestrat cu calitatea dinamică a poziției oblice. Brațele, la rîndul lor, deviază oblic față de corp — un alt element de animație. Acest motiv al învierii este reluat și dezvoltat în una din cele două teme dominante de mișcare, prin intermediul crestei în diagonală a dealului. Lată atît cît să poată urca pe ea un om, creasta traversează întreaga pictură, de la orizontala morții pînă la verticalele celor două figuri în picioare, la marginea verticală a cadrului picturii și la copac. Copacul preia mișcarea de la diagonala dealului, transformînd oblicitatea în ridicare pe verticală. Verticala marcată a trunchiului de copac este atenuată și dispersată în toate direcțiile de către ramuri. Pe măsură ce mișcarea se

Figura 276
GIOTTO, Plîngerea lui Isus, *frescă din Capela Arena, Padova, 1303—1305*

înalță, ea își pierde caracterul material, se împrăștie prin spațiu, devine universală și, treptat, dispare din vedere.

Totuși, datorită ambiguității de sens a mișcării, diagonala dealului indică și în jos, spre marea pierdere care s-a petrecut. Spectatorul o urmează șovăitor, căci ea merge în sens contrar privirii. Un om care stătea drept, la fel ca cei doi din latura dreaptă, a fost doborît. Există o „mișcare stroboscopică" între cei doi bărbați ce stau în picioare și trupul neînsuflețit întins pe pămînt. Unghiul de 90° al căderii este împlinit de corpul fără viață. Coborîrea în moarte se săvîrșește de la dreapta spre stînga și este urmată de mișcarea ascendentă către înviere, de la stînga spre dreapta.

Îngerii sînt amplasați neregulat în cer, ca un stol de păsări zburătăcind speriate. Ideea de deznădejde redată de ei nu se manifestă treptat, ci în fazele ei extreme; astfel, dacă ne deplasăm privirea de la îngerul din centru spre cei învecinați și înapoi, vedem corpul zbătîndu-se violent în sus și în jos.

Tot astfel, în grupul de personaje din stînga, femeia care stă în picioare cu mîinile împreunate sub bărbie este amplasată lîngă o alta cu brațele desfăcute — din nou un salt de la o extremă la alta. La fel de abrupt, gestul acesteia din urmă este anulat de cele două femei nemișcate, fără chip, ghemuite cu spatele spre privitor. Dar din acest „nadir", în care durerea a paralizat acțiunea, lăsînd mintea pustie de orice gînd, sentimentul se înalță din nou, iar chipul, deformat de mîhnire, reapare la femeia ce stă pe pămînt în dreapta. Postura, totuși, este încă pasivă. Ea servește ca bază pentru mișcarea spre înainte a femeii de alături. Brațele, care nu mai sînt ținute în poală, se întind acum spre a ține mîinile lui Hristos. În sfîrșit, oferindu-ne un alt contrast violent de mișcare, brațele sînt împinse în laturi cu desperare în figura lui Ioan, care se ridică deasupra și înapoia femeii aplecate.

Să examinăm a doua temă dominantă de mișcare — curba expresivă formată de grupul jelitorilor. Ea începe din stînga, cu femeia care se roagă, și trece înapoi, la vecina acesteia, după care, printr-un interval puternic tensionat, atinge punctul extrem în femeia cu glugă ce stă ghemuită în colț. Curba este întreruptă de trupul prăbușit al lui Hristos, dar își reia cursul cu cealaltă femeie cu glugă, pornind de aici în sus, printr-o descărcare de tensiune emoțională, spre personajul ce stă în picioare cu brațele larg desfăcute. Aceasta îmi amintește de curba liniei melodice din recitativul care redă plînsul lui Petru în *Pasiunea după Matei* de Bach (fig. 277).

Figura 277

Dar alături de punctul culminant al emoției găsim verticala finală. Îi vedem aici pe cei doi bărbați contemplînd scena în tăcere. Dincolo de tragedia pămîntească, ei dezvăluie aspectul pozitiv al jertfei, trăinicia învățăturii ce trebuie răspîndită și, prin relația lor vizibilă cu arborele învierii de deasupra, nemurirea sufletului.

10

EXPRESIA

Dacă capitolele de mai sus și-au îndeplinit menirea, nu mai rămîn prea multe de spus despre expresia vizuală. De la început era evident că ceea ce vedem depășește cadrul unei simple descrieri cu ajutorul mărimii, formei, lungimii de undă sau vitezei. Calitățile dinamice bazate pe forme, culori și evenimente s-au dovedit a fi un aspect inseparabil al oricărei experiențe vizuale. Recunoscînd prezența directă și universală a unei asemenea dinamici nu numai că am realizat o descriere mai completă a realității naturale și a celei artificiale, dar am și căpătat acces la ceea ce vom discuta acum explicit sub denumirea de „expresie". Cîtă vreme vorbim despre simple măsurători sau repere concrete ale obiectelor vizuale, ne putem permite să ignorăm expresia lor directă. Observăm: aici este un hexagon, o cifră, un scaun, o ciocănitoare, un obiect de fildeș bizantin. Dar îndată ce descoperim calitățile dinamice ale unui asemenea lucru, în mod inevitabil le interpretăm ca posedînd un înțeles expresiv.

Acest lucru se poate constata, de pildă, atunci cînd un autor se limitează la trăsăturile strict dinamice ale realității pe care o descrie. În scurtul său eseu privind „Teoria mersului", Balzac ne spune despre un trecător: „Umbla cu mîinile încrucișate la spate, cu umerii trași în jos și încordați, cu omoplații aproape lipiți; arăta ca un pui de potîrniche fript și pus pe o bucată de pesmet. Părea că înaintează numai cu gîtul, iar întregu-i trup își primea impulsul de la piept." Vag, dar fără greș, sesizăm firea exprimată prin aceste mișcări. Același lucru este valabil și în cazul formelor picturale. În multe dintre exemplele incluse în capitolele de mai sus, trăsăturile expresive reieșeau explicit sau implicit de îndată ce ne concentram asupra dinamicii imaginilor.

Toate calitățile percepute au un caracter general. Înregistrăm calitatea de roșu, rotunjimea, micimea, rapiditatea — concretizate în cazuri individuale, dar transmițînd o anumită clasă de experiențe și nu o unică experiență particulară. La fel și în cazul dinamicii. Observăm masivitatea, efortul, răsucirea, dilatarea, supleţea — iarăși generalizări, dar acum fără a mai fi limitate la ceea ce văd ochii. Calitățile dinamice sînt structurale; ele se materializează în sunete, în senzații tactile și musculare, în văz. Mai mult, ele definesc de asemenea natura și activitatea minții omenești, și încă într-un mod cu totul remarcabil. Agresivitatea fulgerului se asociază cu zigzagul instantaneu al formei sale, iar furișarea — cu felul

de a înainta al unui șarpe, ori de cîte ori aceste mișcări sînt percepute ca fiind mai mult decît simple curbe definite geometric. Culorile pot simboliza tipurile de temperament — așa cum se întîmplă în multe culturi — dar numai dacă aceste culori sînt percepute dinamic. Iar diferențele de ordin dinamic dintre arhitectura romanică și cea gotică se corelează automat cu stări de spirit ce caracterizează respectivele epoci culturale.

Astfel, *definim expresia prin modurile de comportament animat sau inanimat dezvăluite de aspectul dinamic al obiectelor sau fenomenelor perceptuale.* Proprietățile structurale ale acestor moduri nu se limitează la cele sesizate de simțurile noastre exterioare; ele au o deosebită importanță în activitatea intelectului uman și sînt folosite metaforic pentru a caracteriza o infinitate de fenomene non-senzoriale un model scăzut sau un cost ridicat al vieții, spirala ascendentă a prețurilor, claritatea unui argument sau tăria unei rezistențe.

Teorii tradiționale

Este necesar să diferențiem modul specific în care utilizez termenul de expresie" în scopuri perceptuale sau estetice de sensurile mai largi sau mai înguste ce îi sînt atribuite în mod curent. În sens mai îngust, se afirmă că nu există expresie decît acolo unde este un conținut conștient de exprimat. Chipul și gesturile unei ființe omenești exprimă ce se petrece „înăuntru" și același lucru se poate spune despre comportamentul fizic al animalelor. Stîncile însă, cascadele sau norii de furtună nu pot avea expresie, se afirmă, decît în sens figurat, prin analogie cu comportamentul uman.

În ceea ce privește scopul nostru, această limitare la făpturile vii este inacceptabilă. Conceptul devine simultan prea strîmt și prea larg, deoarece depășește cadrul calităților perceptuale. Informații despre facultățile mintale ale cuiva pot fi obținute nu numai de la chip și gesturi, ci și din felul cum vorbește, cum se îmbracă, cum își întreține locuința, ca să nu mai vorbim de părerile pe care le are sau de felul cum reacționează la diferite evenimente. O bună parte din aceste informații pot fi interpretate doar prin deducție intelectuală, ca atunci, de pildă, cînd felul cum cineva își cheltuiește banii ne vădește dacă avem de-a face cu un om generos sau cu un avar.

Expresia facială și gestică joacă un rol însemnat în artele vizuale, în film și în teatru, și cu toate că aici avem un caz special, îl voi discuta pe acesta mai întîi. Cînd oamenii au de-a face cu oameni, sau animalele cu animale, ca și atunci cînd o pisică și stăpînul ei caută să stabilească relațiile reciproce cele mai potrivite, ei interpretează neîncetat comportamentul exterior al partenerului, controlîndu-și-l totodată pe cel propriu. Aceasta pare a fi o realizare remarcabilă, dacă ne gîndim că ochii omului sau ai pisicii nu văd decît o îmbinare de mușchi și oase acoperite de piele și prezentînd diferite mișcări de contracție, alungire și deplasare. Ce pot avea aceste configurații pur fizice în comun cu stările sufletești, care nu oferă nici

un fel de formă perceptibilă? Ce ne face să vedem satisfacție pe o față zîmbitoare?

Fiziognomonia ca metodă de cunoaștere directă este puternic atacată, dar și intens susținută încă din antichitate, cînd Aristotel a scris un tratat pe această temă. Regina Elisabeta I-a a Angliei a emis un edict în sensul că „toate persoanele care pretind că se pricep la închipuiri fiziognomonice sau alte fantasmagorii asemănătoare" puteau fi „dezbrăcate de haine de la brîu în sus și biciuite în public pînă cînd trupul li se va umple de sînge." Arta de a ghici caracterul omului după forma feței, în special a profilului, înflorea în secolul al XVIII-lea. Explicația tradițională a felului cum se făcea aceasta poate fi dedusă dintr-o recenzie glumeață a lucrării lui Johan Kaspar Lavater, *Fragmente fiziognomonice pentru propășirea cunoașterii și dragostei de semenii noștri*, recenzie scrisă de poetul Matthias Claudius în jurul anului 1775. „Fiziognomonia este o știință a fețelor. Fețele sînt *concreta* pentru că ele se leagă *generaliter* de realitatea naturală și *specialiter* sînt strîns legate de oameni. Se naște așadar întrebarea dacă vestitul procedeu cu „abstractio" și cu „methodus analytica" n-ar trebui aplicat aici, în sensul de a vedea dacă litera *i*, atunci cînd apare, este prevăzută cu un punct și dacă punctul nu se află cumva deasupra altei litere; în care caz am putea fi siguri că punctul și litera sînt frați gemeni, astfel că atunci cînd dăm de Castor putem fi încredințai că Pollux nu este prea departe. De exemplu, să presupunem că există o sută de domni, toți foarte iuți de picior, și care au dovedit din plin acest lucru, iar toți acești o sută de domni au cîte un neg pe nas. Nu spun că domnii cu negi pe nas sînt cumva lași, ci doar presupun aceasta ca un exemplu... Să admitem acum că vine la mine acasă un individ care mă face un nenorocit de scriitoraș și mă scuipă în față. Să admitem, de asemenea, că n-am chef să sar la bătaie cu pumnii, mai ales neștiind care va fi rezultatul, și că stau pe loc și cîntăresc situația. În acea clipă descopăr un neg pe nasul individului, așa că acum nu mă mai pot reține. Sar la el cu curaj și, fără nici o îndoială, ies învingător. Acest procedeu reprezenta, ca să spunem astfel, „calea regală", cea mai sigură în situația dată. Țelul ar fi atins, eventual, doar cu încetul, dar tot atît de sigur ca și pe alte „căi regale".

Revenind la un ton mai serios, vom arăta că teoria a fost enunțată pe la începutul secolului al XVIII-lea de filozoful Berkeley. În eseul său asupra vederii el vorbește despre modul în care un observator detectează mînia sau rușinea pe fața persoanei observate. „Aceste pasiuni sînt în sine invizibile, dar ele pătrund totuși în ochi odată cu culorile și cu schimbările de înfățișare, care sînt obiectul imediat al vederii și care le indică pentru simplul motiv că, așa cum s-a observat, le întovărășesc; fără de care experiență n-am mai lua roșirea obrajilor drept un semn de rușine și nu, să zicem, de bucurie." Charles Darwin, în cartea sa despre exprimarea emoțiilor, consacră cîteva pagini aceleiași probleme. El considera că manifestările exterioare sînt corelate de observator cu echivalenții lor psihici pe baza unui instinct înnăscut sau printr-un proces de învățare. „Mai mult, cînd un copil plînge sau rîde, el știe în genere ce face și ce simte, astfel că un foarte mic

efort de gîndire l-ar putea lămuri ce înseamnă plînsul sau rîsul la alții. Dar întrebarea este, își dobîndesc oare copiii noștri cunoștințele despre expresie numai din experiență, prin puterea asociației și raționamentului? Cum majoritatea mișcărilor expresive trebuie să fi fost asimilate treptat, devenind apoi instinctive, pare a exista într-o anumită măsură probabilitatea apriorică a faptului că recunoașterea lor a devenit de asemenea instinctivă".

O versiune mai recentă a teoriei tradiționale s-a dezvoltat din tendința curioasă a anumitor specialiști în științele sociale de a considera că atunci cînd oamenii cad de acord asupra unui lucru, este probabil vorba de o convenție nefondată. Conform acestei opinii, evaluarea expresiei se bazează pe „stereotipii" pe care indivizii le adoptă de-a gata de la grupul social din care fac parte. De pildă, li s-a spus că nasul acvilin denotă curaj și că buzele proeminente indică senzualitate. Susținătorii acestei teorii sugerează în general că asemenea evaluări sînt greșite, ca și cum informațiile care nu sînt obținute din experiența noastră directă n-ar putea fi niciodată întemeiate. De fapt pericolul se află nu în sursa socială a informațiilor, ci mai curînd în împrejurarea că oamenii tind să asimileze concepte simplu structurate pe temeiul unor probe insuficiente, obținute direct sau indirect, și să păstreze aceste concepte neschimbate în ciuda dovezilor contrare. Deși aceasta îi poate duce pe mulți la evaluări unilaterale sau de-a dreptul eronate ale unor persoane sau grupuri de persoane, existența stereotipiilor nu explică originea aprecierilor fiziognomonice. Dacă aceste aprecieri se bazează pe tradiție, de unde provine tradiția? Chiar dacă sînt adesea greșit aplicate, interpretările tradiționale ale aspectului fizic și comportamentului pot totuși să se sprijine pe observații corecte. Se prea poate ca durabilitatea lor să se datoreze tocmai faptului că sînt foarte adevărate.

În cadrul gîndirii asociaționiste, un pas înainte a fost făcut de Lipps, care arată că perceperea expresiei implică acțiunea unor forțe. Teoria sa „empatică" era menită să explice de ce găsim expresie chiar și la obiectele neînsuflețite, cum ar fi coloanele unui templu. Raționamentul era următorul: Cînd privim coloanele, noi cunoaștem din experiența trecută felul de presiuni și contrapresiuni mecanice care se produc în ele. Tot din experiența trecută știm ce am simți noi dacă am fi în locul coloanelor și dacă respectivele forțe ar acționa asupra și înăuntrul corpurilor noastre. Proiectăm deci propriile noastre senzații kinestezice asupra coloanelor. Mai mult, presiunile și solicitările evocate din memorie tind să provoace reacții și în alte zone ale intelectului. „Cînd îmi proiectez năzuințele și forțele asupra naturii, fac acest lucru și cu modul în care aceste năzuințe și forțe mă fac să mă simt, adică îmi proiectez mîndria, curajul, tenacitatea, sprinteneala, siguranța, calma mea mulțumire de sine. Numai astfel empatia mea față de natură poate deveni cu adevărat empatie estetică."

Comună tuturor soiurilor de teorii tradiționale era negarea oricărei înrudiri intrinsece între aspectul perceput și expresia pe care acesta o transmite. Relația dintre cele două elemente trebuie învățată, se afirmă, așa cum se învață o limbă.

Literele PAIN înseamnă „durere" în engleză și „pîine" în franceză, și nu există nimic în aceste litere care să sugereze cu precădere unul din înțelesuri. Tot astfel, trebuie să învățăm ce expresie se asociază cu o anumită stare sufletească, deoarece am putea eventual înțelege cum una este generată de cealaltă, dar n-am putea percepe expresia tot atît de direct ca forma sau culoarea.

Chiar potrivit teoriei empatice, informația vizuală servește doar să-l înconoștiințeze pe privitor despre situație, din care acesta trebuie să-și tragă propriile concluzii. „Coloana susține o sarcină" — acest fapt cunoscut ar fi de ajuns pentru a înzestra vederea cu toate senzațiile despre susținerea unor sarcini pe care privitorul le poate evoca din experiența sa trecută. N-ar exista o înțelegere explicită a rolului jucat de corelațiile dinamice specifice ale perceptului. Istoricul de artă Max J. Friedländer observa: „O coloană proastă arată ca desenată cu rigla. Pentru arhitectul bun o coloană este o ființă animată, suferindă, victorioasă, rezistentă, împovărată. Ușoara bombare, greu de măsurat, a conturului exprimă tărie, efort, presiune și împotrivire." În funcție de faptul dacă sesizăm sau nu aceste calități dinamice vom putea percepe expresia arhitecturală, indiferent de felul cum interpretam statica edificiului sau de poverile pe care le-am cărat vreodată.

Voi nota în treacăt că teoria empatică a chinuit generații întregi de esteticieni cu o mulțime de pseudoprobleme. Se întreba: sînt sentimentele exprimate în imagini și sunete ale artistului care le-a creat sau ale celui care privește sau ascultă? Trebuie oare să fii într-o stare de melancolie pentru a crea, executa sau recepta o compoziție melancolică? Se pot exprima „emoții" într-o fugă de Bach sau într-un tablou de Mondrian? Acestea și alte întrebări similare deveneau superflue odată înțeles faptul că expresia rezidă în calitățile perceptuale ale configurației de stimuli.

Expresia fixată în structură

William James era mai puțin sigur că trupul și mintea n-au în comun nimic intrinsec. „Nu pot să nu remarc că deosebirea dintre mișcări și emoții, pe care acești autori o subliniază atît de mult, este întrucîtva mai puțin absolută decît pare la prima vedere. Nu numai succesiunea în timp, dar și proprietăți ca intensitatea, volumul, simplitatea sau complexitatea, schimbarea lină sau violentă, repausul sau agitația, sînt de regulă atribuite atît fenomenelor fizice cît și celor mintale." Evident, James considera că deși corpul și mintea sînt entități diferite — corpul fiind material, iar mintea nu—ele s-ar putea totuși asemăna sub raportul anumitor calități structurale.

Asupra acestui aspect au insistat psihologii gestaltiști. Max Wertheimer, mai ales, afirma că perceperea expresiei este mult prea imediată și generală pentru a fi exeplicată doar ca rezultat al învățării. Cînd privim o balerină, starea ei sufletească de tristețe sau de fericire pare a fi în legătură directă cu

mișcările pe care le execută. Wertheimar conchidea că acest lucru este adevărat deoarece factorii formali din cadrul dansului reproduc factori identici din starea sufletească. Ce înțelegea el prin aceasta poate fi ilustrat cu ajutorul unui experiment realizat de Jane Binney. Membrii unui grup de balet studențesc au fost solicitați separat să improvizeze pe teme ca tristețea, forța sau noaptea. Interpretările lor au prezentat un mare grad de concordanță. Bunăoară, în reprezentarea tristeții mișcările erau lente și limitate la o gamă restrînsă, cu evoluții mai ales curbe și reduse ca tensiune. Direcția era vagă, schimbătoare, ezitantă, iar corpul părea să cedeze pasiv forței de gravitație, nefiind propulsat de propria sa inițiativă. Se admite în general că starea sufletească de tristețe are o configurație similară. La o persoană deprimată procesele mintale sînt lente și rareori trec dincolo de probleme referitoare la întîmplări imediate și interese de moment. Toate activitățile legate de gîndire sau de acțiune sînt molatice și lipsite de energie. Eixtă prea puțină hotărîre, iar activitatea este deseori guvernată de forțe exterioare.

Desigur, există un mod tradițional de a reprezenta tristețea în dans, și interpretările studenților au putut fi influențate de el. Contează însă faptul că mișcările, fie inventate spontan, fie copiate după alții, vădeau o structură formală foarte asemănătoare cu cea a stării sufletești în cauză. Iar cum calități vizuale ca forma, viteza ori direcția sînt nemijlocit accesibile, pare îndreptățit să presupunem că ele sînt purtătoarele unei expresii direct comprehensibile ochiului

„Izomorfismul", adică înrudirea structurală dintre configurația de stimuli și expresia pe care aceasta o transmite, poate fi demonstrat foarte clar cu ajutorul unor curbe simple. Dacă comparăm un arc de cerc cu unul de parabolă, vedem că primul pare mai rigid, iar celălalt mai grațios. De unde provine diferența? Din structura geometrică. Curbura constantă a cercului se supune unei singure condiții: este locul geometric al tuturor punctelor egal depărtate de centru. Parabola satisface două condiții: ea este locul geometric al tuturor punctelor egal depărtate de un punct și o dreaptă. Din cauza acestei duble dependențe, curbura parabolei variază, pe cînd cea a cercului este constantă. Parabola poate fi privită ca un compromis între două cerințe structurale. Fiecare din cele două condiții cedează celeilalte. Altfel spus, rigiditatea cercului și flexibilitatea grațioasă a parabolei derivă din structura intrinsecă a celor două curbe.

Acum, un exemplu analog din arhitectură. Privind cupola creată de Michelangelo pentru biserica San Pietro din Roma, admirăm îmbinarea de greutate masivă și de elansare. Iată cum se obține acest efect expresiv: Cele două contururi care constituie secțiunea cupolei exterioare (fig. 278) sînt arce de cerc, posedînd astfel stabilitatea curbelor circulare. Dar ele nu sînt părți din același cerc, nu formează o emisferă. Conturul drept este descris în jurul centrului *a*, cel stîng în jurul centrului *b*. Într-un arc gotic, încrucișarea curbelor ar fi vizibilă în vîrf. Michelangelo o ascunde cu ajutorul lanternei. Ca atare, ambele contururi ne apar ca părți ale aceleiași curbe, care însă nu are rigiditatea unei emisfere, ci

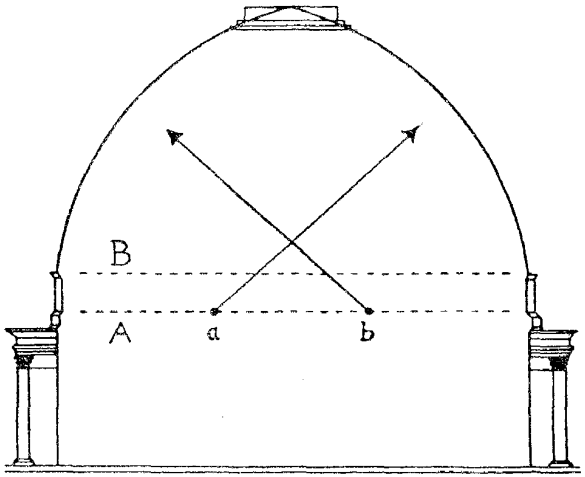


Figura 278

constituie un compromis între două curburi diferite şi se prezintă ca un tot flexibil, păstrîndu-şi totodată soliditatea circulară a componentelor ei. Conturul total al cupolei apare ca o deviere de la emisferă, obţinută prin alungire în sus. De aici, efectul de elansare pe verticală.

Vom nota, de asemenea, că la nivelul A curbura cupolei atinge verticala, ceea ce i-ar da un aspect destul de static. Poate din acest motiv verticalitatea este ascunsă de tamburul dintre A şi B. Cupola pare să se sprijine pe B mai curînd decît pe A. În consecinţă, contururile întîlnesc baza sub un unghi oblic, nu drept. În loc să se înalţe drept în sus, cupola se înclină spre interior, ceea ce crează o încovoiere, o impresie de greutate. Echilibrul subtil dintre toţi aceşti factori dinamici dă naştere expresiei unitare şi totodată complexe a întregului. „Imaginea simbolică a greutăţii", spune Wölfflin, „se menţine, fiind însă dominată de expresia unei eliberări spirituale." Cupola lui Michelangelor întruchipează astfel „paradoxul spiritului baroc în general".

Începem să înţelegem acum că expresia perceptuală nu se raportează neapărat la un intelect „dinapoia ei". Acest lucru este valabil chiar şi pentru reacţiile la comportamentul uman. Köhler arată că oamenii de regulă răspund la comportamentul exterior în sine, fără a-l considera explicit o simplă reflectare a unor atitudini mintale. Ei percep mişcările lente, molatice, „adormite" ale unei persoane în contrast cu cele vioaie, prompte şi viguroase ale alteia, dar nu trec neapărat dincolo de înfăţişare, la oboseala sau agerimea psihică dinapoia ei. Oboseala şi vioiciunea sînt conţinute în însuşi comportamentul fizic; ele nu se disting în esenţă de „oboseala" smoalei care curge încet sau de soneria „energică" a telefonului. Este adevărat, desigur, că în timpul unei conversaţii importante

unul din interlocutori se poate strădui să „citească" gîndurile şi sentimentele celuilalt din ceea ce transpare pe faţa şi în gesturile acestuia. „Ce urmăreşte? Cum reacţionează?" Dar în asemenea cazuri se trece, evident, dincolo de ceea ce rezultă din simpla percepere a expresiei.

De aici nu mai este decît un mic pas pînă la a admite că găsim expresie vizuală în orice obiect sau fenomen coerent structurat. O stîncă abruptă, o salcie plîngătoare, culorile unui amurg, fisurile dintr-un zid, o frunză care cade, un izvor care curge, ba chiar o simplă linie sau culoare, ori dansul unei forme abstracte pe un ecran cinematografic au tot atîta expresivitate ca şi corpul omenesc şi îl pot sluji pe artist la fel de bine. Într-un anumit fel îl pot sluji chiar mai bine, căci corpul omenesc are o configuraţie foarte complexă, greu de redus la acea simplitate de formă şi mişcare care transmite o expresie izbitoare. În plus, el este încărcat de asociaţii nonvizuale. Vincent van Gogh a făcut odată două desene, unul numit *Mîhnire* reprezentînd un nud de fată, şezînd cu capul cuprins între braţe, iar celălalt — o schiţă înfăţişînd copaci dezgoliţi de frunze, cu rădăcini noduroase. Într-o scrisoare către fratele său Theo, pictorul spune că a încercat să transpună acelaşi sentiment în ambele reprezentări, „aderînd la sol convulsiv şi pătimaş, şi totuşi fiind pe jumătate smulse de furtună. Am vrut să exprim ceva din lupta pentru viată în acea figură feminină palidă şi slabă, ca şi în rădăcinile negre, răsucite şi noduroase". De fapt, formele aproape abstracte ale rădăcinilor transmit mesajul mai pregnant decît figura desenată convenţional. Corpul omenesc nu este cel mai facil, ci cel mai dificil vehicul pentru expresia vizuală.

Dacă considerăm expresia ca fiind ceva rezervat numai comportamentului uman, putem justifica expresia percepută în natură numai ca rezultat al personificării naturii — un concept introdus, se pare, de John Ruskin şi menit să descrie, de pildă, tristeţea sălcilor plîngătoare ca o plăsmuire născută din empatie, antropomorfism şi animism primitiv. Totuşi, dacă expresia este o caracteristică inerentă a configuraţiilor perceptuale, manifestările ei în corpul omenesc sînt doar un caz specific al unui fenomen mai general. Compararea expresiei unui obiect cu o stare sufletească umană este un proces secundar. Salcia nu este „tristă" deoarece seamănă cu o persoană tristă. Mai curînd faptul că forma, direcţia şi flexibilitatea ramurilor ei transmit ideea de atîrnare pasivă, o comparaţie cu starea structural similară a minţii şi corpului, pe care o denumim „tristeţe", se impune în mod indirect.

Odată antropomorfizată expresia, este firesc să folosim termeni caracteristici pentru stările sufleteşti ale omului spre a descrie obiecte, procese sau, să zicem, dinamica muzicii. În fond, ar fi instructiv şi interesant să procedăm invers şi să descriem comportarea şi expresia umană cu ajutorul calităţilor mai generale caracterizînd natura în ansamblu. Goethe spunea cîndva: „Sînt convins că în căutarea unor adjective pentru a exprima deosebirile de caracter posibilităţile n-au fost nicidecum epuizate. De pildă, putem încerca să folosim metaforic deose-

birile ce apar în teoria fizică a coeziunii: pot fi caractere tari, ferme, elastice, flexibile, rigide, dure, fluide şi cine mai ştie cîte alte feluri." Urmînd sfatul lui Goethe, putem ajunge la o mai bună înţelegere a expresiei omeneşti ca un caz special de comportament animat şi inanimat, în loc să insistăm a considera omul ca punct central şi etalon al naturii. În privinţa unor asemenea fenomene ştiinţa continuă să aştepte un Copernic.

Dacă ne ghidăm după configuraţiile de forţe percepute, unele obiecte şi evenimente seamănă între ele, iar altele nu. Pe baza aspectului lor expresiv, ochiul nostru crează spontan un fel de clasificare sistematică a tuturor lucrurilor existente. Această clasificare perceptuală contrazice ordinea sugerată de alte tipuri de categorii. Mai ales în civilizaţia noastră occidentală modernă, sîntem obişnuiţi să distingem între animat şi inanimat, între fiinţe umane şi nonumane, între aspecte mintale şi aspecte fizice. Sub raportul calităţilor expresive însă, caracterul unei anumite persoane poate semăna mai mult cu cel al unui anumit copac decît cu cel al altei persoane. Starea de lucruri dintr-o societate omenească poate semăna cu tensiunea din atmosferă în preajma izbucnirii unei furtuni. Poeţii recurg la asemenea analogii, la fel ca şi alţi oameni „nerafinaţi".

Aşa-numitele limbi primitive ne dau o idee despre felul de lume ce rezultă dintr-o clasificare bazată pe percepţie. În loc să se limiteze la verbul „a merge", care se referă relativ abstract la locomoţie, în graiul african ewe se precizează, pentru fiecare tip de mers, calităţile expresive specifice. Există verbe pentru „a merge ca un omuleţ ale cărui membre tremură puternic", „a merge cu paşi tîrşiţi ca un om slăbit", „a merge ca un lungan care îşi aruncă picioarele înainte," „a merge ca un om voinic care păşeşte apăsat", „a merge cu paşi nesiguri, fără a privi înainte", „a merge cu paşi fermi şi energici" şi multe altele. Aceste distincţii nu constituie un exerciţiu estetic, ci ne arată că proprietăţile expresive ale mersului sînt considerate a aduce informaţii importante şi utile despre persoana care merge şi despre intenţia sa în momentul respectiv.

Deşi limbile de acest fel ne uimesc adesea prin bogăţia de subdiviziuni a căror necesitate n-o sesizăm, ele de asemenea dezvăluie generalizări care nouă ne pot părea absurde sau lipsite de importanţă. Bunăoară, limba vorbită de indienii americani klamath are prefixe pentru cuvintele ce se referă la obiecte care seamănă ca formă şi mişcare. Un asemenea prefix poate descrie „exteriorul unui obiect rotund sau sferoid, cilindric, discoidal, bulbos sau inelar; ori voluminos; ori o acţiune săvîrşită cu un obiect avînd asemenea formă; ori o mişcare circulară, semicirculară sau unduită a corpului, braţelor, mîinilor etc. Ca atare, prefixul poate fi întîlnit în cuvinte referitoare la nori, corpuri cereşti, pante rotunjite pe suprafaţa pămîntului, fructe de formă rotundă sau bulboasă, pietre şi locuinţe (acestea din urmă fiind de regulă circulare). El este folosit, de asemenea, în anumite cuvinte ce desemnează grupuri de animale, împrejmuiri, adunări de oameni (care în mod obişnuit se ţin în formă de cerc) şi aşa mai departe".

O astfel de clasificare strînge laolaltă obiecte care după modul nostru de a gîndi ţin de categorii foarte diferite, avînd puţine sau nimic în comun. Totodată, aceste trăsături ale limbajului primitiv ne amintesc că procedeul poetic de a uni prin metafore noţiuni practic diferite nu este o născocire rafinată a artiştilor, ci izvorăşte din modul universal şi spontan de a aborda realitatea înconjurătoare.

Georges Braque îl sfătuieşte pe artist să caute aspectele comune ale obiectelor neasemănătoare. „Astfel poetul poate spune: „Rîndunica săgetează cerul", făcînd din rîndunică o săgeată". Funcţia metaforei constă în a-l ajuta pe cititor să străpungă carapacea convenţională a lumii obiectuale, alăturînd noţiuni care n-au în comun decît configuraţia subiacentă. Un asemenea procedeu, însă, va funcţiona doar dacă cititorul de poezie este încă sensibil, în cadrul propriei sale experienţe cotidiene, la conotaţiile simbolice sau metaforice ale tuturor aspectelor şi acţiunilor. De pildă, lovirea şi spargerea unor obiecte evocă de regulă, chiar şi numai într-un grad foarte mic, ideea de atac şi distrugere. Există o nuanţă de cucerire şi succes în orice înălţare, fie şi în simpla urcare a unei scări. Atunci cînd ridicăm storurile dimineaţa şi camera se umple de soare, încercăm ceva mai mult decît o simplă schimbare a iluminării.

Un aspect al acelei înţelepciuni ce ţine de o cultură adevărată este sesizarea permanentă a înţelesului simbolic cuprins într-o întîmplare concretă, detectarea universalului în particular. El dă sens şi demnitate tuturor activităţilor zilnice şi pregăteşte terenul pe care se pot dezvolta artele. La extrema sa patologică, acest simbolism spontan se manifestă în ceea ce psihiatrii numesc „organul de vorbire" al simptomelor psihosomatice şi al altor forme de nevroză. Sînt oameni care nu pot înghiţi deoarece în viaţa lor există ceva ce „nu poate fi înghiţit", sau pe care un simţămînt inconştient de vinovăţie îi obligă să-şi piardă oare întregi zilnic spălînd şi făcînd curăţenie.

Prioritatea expresiei

Voi sublinia încă o dată că în civilizaţia noastră am ajuns să considerăm percepţia ca un mijloc de înregistrare a formelor, distanţelor, culorilor sau mişcărilor. Sesizarea acestor caracteristici măsurabile este de fapt o cucerire destul de tîrzie a minţii omeneşti. Chiar şi în cazul occidentalului trăind în plin secol al XX-lea, ea implică anumite condiţii speciale. Este vorba de atitudinea savantului sau a inginerului, sau a vînzătorului care apreciază talia unui client, nuanţa unui baton de ruj sau greutatea unei valize. Cînd însă stau în faţa căminului şi mă uit la foc, nu sesisez, în mod normal, diferitele nuanţe de roşu şi grade de strălucire, sau diferitele forme geometrice care se mişcă cu diferite viteze. Văd doar jocul graţios al limbilor de foc, mişcarea lor mlădioasă, culoarea vie a văpăii. Chipul unei persoane este mai uşor perceput şi memorat ca atent, concentrat şi încordat decît ca fiind de formă triunghiulară, cu sprîncene oblice, buze subţiri şi aşa mai departe. Această prioritate a expresiei, deşi întrucîtva modificăta la

adulți în urma unei educații pe baze științifice, este izbitoare la copii și la primitivi, așa cum arată Werner și Köhler. Conturul unui munte este domol sau dur, amenințător; un pled aruncat pe un scaun este strîmb, abătut, obosit.

Prioritatea trăsăturilor de tip fizionomic nu trebuie să ne surprindă. Simțurile noastre nu sînt dispozitive de înregistrare automată funcționînd în mod izolat. Ele au fost dezvoltate de organism ca mijloace auxiliare pentru reacțiile la mediul ambiant, iar organismul este în primul rînd interesat de forțele ce acționează în acest mediu, de locul, tăria și direcția lor. Aceste forțe pot fi ostile sau favorabile, iar efectul perceput al acestor forțe contribuie la ceea ce numim expresie.

Dacă expresia este conținutul primar al vederii în viața cotidiană, cu atît mai adevărat va fi acest lucru în felul cum privește artistul realitatea. Calitățile expresive sînt mijloacele lui de comunicare. Ele îi atrag atenția și îi permit să-și înțeleagă și să-și interpreteze trăirile; ele determină configurațiile formale pe care le creează. Ca atare, pregătirea studenților în artă ar trebui să implice mai ales ascuțirea sensibilității lor față de aceste calități și instruirea lor în sensul de a considera expresia ca un criteriu călăuzitor pentru fiecare trăsătură de penel sau creion, pentru fiecare lovitură de daltă. De fapt, mulți profesori de artă buni fac exact acest lucru. În alte cazuri însă, sensibilitatea spontană a studentului față de expresie nu numai că nu este dezvoltată dar e chiar combătută sau înăbușită. Există, de exemplu, un mod învechit, dar nu ieșit din uz, de a-i învăța pe studenți să deseneze după model, cerîndu-le să determine cu exactitate lungimea și direcția liniilor de contur, poziția relativă a diferitelor puncte, forma corpurilor. Cu alte cuvinte, studenții trebuie să se concentreze asupra caracteristicilor tehnico-geometrice ale obiectului văzut. În varianta ei modernă, această metodă constă în a-l îndemna pe tînărul artist să considere modelul, sau un motiv liber inventat, ca o configurație de mase, planuri și direcții. Din nou interesul se concentrează asupra caracteristicilor tehnico-geometrice.

Acest tip de instrucție urmează principiile descriptive folosite frecvent în matematică sau în științele naturii, și nu pe cele ale vederii spontane. Există, totuși, profesori care procedează altfel. Punînd modelul să ia o poziție ghemuită pe dușumea, un asemenea profesor nu va începe prin a sublinia că întreaga figură poate fi înscrisă într-un triunghi. Dimpotrivă, el va pune întrebări despre expresia figurii, va afirma că omul de pe podea pare încordat, „comprimat", plin de energie potențială. Apoi va propune studentului să încerce redarea acestei calități. Executîndu-se, studentul va urmări proporțiile și direcțiile, dar nu ca simple proprietăți geometrice statice, „corecte" de dragul corectitudinii. Aceste trăsături formale vor fi înțelese de el ca mijloace de redare pe hîrtie a expresiei observate inițial, iar corectitudinea sau incorectitudinea fiecărei trăsături va fi judecată în funcție de capacitatea ei de a prinde „dispoziția" subiectului.

Tot astfel, în cadrul unei lecții despre desen, trebuie arătat clar că pentru artist, ca și pentru orice ființă umană nesofisticată, un cerc nu este o linie de curbură constantă ale cărei puncte sînt toate egal depărtate de un centru, ci în primul rînd un lucru compact, solid, stabil. Odată ce studentul a înțeles că rontunjimea nu este identică cu ciurcularitatea, el poate încerca să realizeze un desen a cărui logică structurală va fi guvernată de conceptul fundamental de a exprima ceva. O concentrare artificială asupra unor simple forme și culori în sine nu va permite studentului să aleagă o anumită configurație din multitudinea de configurații la fel de bune. O temă expresivă îi va sluji drept călăuză firească spre acele forme care convin scopului urmărit.

Este clar, cred, că aici nu pledez în favoarea așa-numitei „autoexprimări". Metoda autoexprimării minimalizează sau chiar elimină tema ce trebuie reprezentată. Ea recomandă o descărcare pasivă, „proiectivă" a celor simțite de artist. Dimpotrivă, metoda discutată mai sus cere o concentrare activă, disciplinată a tuturor resurselor organizatoare asupra expresiei găsite în viziunea noastră despre lume.

S-ar putea argumenta că artistul trebuie să exerseze tehnica pur formală, înainte de a spera să poată reuși în redarea expresiei. Dar astfel s-ar răsturna ordinea firească a procesului artistic. De fapt, orice exercițiu bun este și expresiv. Am înțeles aceasta cu mulți ani în urmă, privind-o pe balerina Gret Palucca interpretîndu-și una din piesele programatice favorite, numită de ea „Improvizații tehnice". Era pur și simplu exercițiul sistematic pe care dansatoarea îl practica zilnic pentru a-și spori flexibilitatea articulațiilor. Începea cu rotiri ale capului, apoi mișcări din gît, ridicări ale umerilor, și termina cu îndoirea degetelor de la picioare. Acest exercițiu pur tehnic avea succes la public, căci, era deosebit de expresiv. Precizia lui viguroasă și mișcările ritmice prezentau în mod foarte natural întregul repertoriu al uimirii omenești, parcurgînd întreaga gamă de dispoziții, de la trîndăvia plăcută pînă la satira insolentă.

Pentru a realiza mișcări precise din punct de vedere tehnic, un bun profesor de dans poate cere elevilor să nu execute poziții definite „geometric", ci să tindă spre dobîndirea experienței musculare a înălțării de la sol, sau a supunerii, sau a atacului, cu ajutorul unor mișcări corect efectuate. Metode asemănătoare se aplică astăzi în fizioterapie. De pildă, atunci cînd pacientul este pus să se concentreze nu asupra exercițiului pur formal, fără conținut, de flexiune și extensie a brațului, ci asupra unui joc sau a altei activități în care mișcări similare ale membrelor sînt executate într-un scop practic.

Simbolismul în artă

Toate calitățile perceptuale au un caracter de generalitate. Am spus aceasta și mai sus, în sensul că, într-o anumită măsură, vedem roșeața în orice pată roșie și viteza în orice mișcare rapidă. Același lucru se poate afirma și despre expresie. Atunci cînd Picasso ne transmite într-un tablou modul gingaș în care o mamă îndrumă pașii copilului sau care abia începe să umble, vedem gingășia ca o calitate generală întruchipată într-un caz particular. În acest sens se poate considera

că tabloul lui Picasso simbolizează gingășia. De fapt, pentru scopul nostru, termenii de „expresie" și „simbol" se pot înlocui reciproc. Exemplul sugerează de asemenea că sarcina de a exprima sau simboliza un conținut universal cu ajutorul unei imagini particulare se realizează nu numai prin configurația formală, ci și prin subiect, dacă există.

Termenul de „simbolism" poate fi utilizat într-un sens mai restrîns numai prin raportarea la subiect. Cînd Rembrandt îl înfățișează pe Aristotel contemplînd bustul lui Homer, este cazul să ne întrebăm dacă artistul a vrut să descrie o scenă ce s-a petrecut, sau s-ar fi putut petrece, în lumea istoriei ori a anecdotei, sau dacă scena este pur „simbolică". În această din urmă ipoteză, subiectul și compoziția sînt menite să întruchipeze o idee, și ele pot indica această menire prin însăși improbabilitatea existenței lor într-o lume reală ori imaginară. Un exemplu clar de asemenea simbolism este pictura de Tițian cunoscută în general sub titlul de *Dragoste sacră și dragoste profană*; cu greu ar putea fi luată drept o scenă de gen, în care o femeie îmbrăcată și alta goală șed împreună pe ghizdurile unei fîntîni. Același lucru se poate spune și despre gravura de Dürer în care o femeie înaripată, cu un pocal în mînă, stă pe o sferă ce plutește printre nori.

Interpretarea corectă a unei asemenea picturi depinde mult de convenții. Aceste convenții tind să uniformizeze modul în care trebuie redată o anumită idee, astfel că, bunăoară, în arta creștină un crin simbolizează neprihănirea Fecioarei, mieii sînt discipoli, iar două căprioare adăpîndu-se dintr-un helești reprezintă desfătarea dreptcredincioșilor.

Totuși, cu cît o experiență artistică depinde mai mult de cunoaștere, cu atît tinde să fie mai indirectă. De aceea, simbolismul în acest sens nu se încadrează în subiectul cărții de față. De un interes minor este și „simbolismul" din psihoanaliza freudiană. Interpretarea lui Freud diferă categoric de ceea ce considerăm aici ca natură a artei. El tratează simbolismul nu ca relație între o imagine concretă și o idee abstractă, ci mai curînd ca o relație între obiecte la fel de concrete, de pildă, între un pumnal și un falus. Dacă, după înțelegerea operei unui mare artist, n-am rămîne decît cu referiri la organele și funcțiile corpului omenesc, ar trebui pe drept cuvînt să ne întrebăm ce anume face din artă o asemenea creație universală și, se pare, vitală a minții omenești.

O clipă de reflecție ne va lămuri că sexualitatea, ca orice altă temă specifică, nu poate constitui niciodată conținutul fundamental al unei experiențe artistice valide. Ea poate servi doar ca material formal, folosit de artist pentru a îmbrăca ideile spre care ține în esență opera sa. Acest material formal constă din totalitatea elementelor vizuale prezentate în operă. În acest sens, găsim simbolism chiar și în lucrări care, la prima vedere, nu par a fi decît simple aranjamente de obiecte relativ neutre. E de ajuns să privim fugar contururile seci ale celor două naturi statice din figura 279 pentru a recepta două concepții diferite despre realitate. Pictura lui Cézanne (*a*) este dominată de cadrul stabil al verticalelor și orizontale din fundal, de masă și de axele sticlelor și paharului. Acest scheletul este destul de puternic pentru a susține chiar și cutele ample ale țesăturii. O ordine simplă este redată de simetria verticală a fiecărei sticle și a paharului. Există o abundență de volume bombate și o subliniere a rotunjimii și gingășiei chiar și la obiectele neînsuflețite. Comparați această imagine de calm opulent cu îngrămădeala cumplită din tabloul lui Picasso (*b*). Aici găsim doar prea puțină stabilitate. Artistul evită orientările pe verticală și orizontală. Camera este înclinată, unghiurile drepte ale mesei, care e răsturnată, sînt fie deformate, fie ascunse de poziția ei oblică. Cele patru picioare nu sînt paralele. Sticla e gata să se răstoarne, corpul lăbărțat al păsării stă să cadă de pe masă. Contururile sînt dure, tăioase, lipsite de viață, chiar și în cazul găinii.

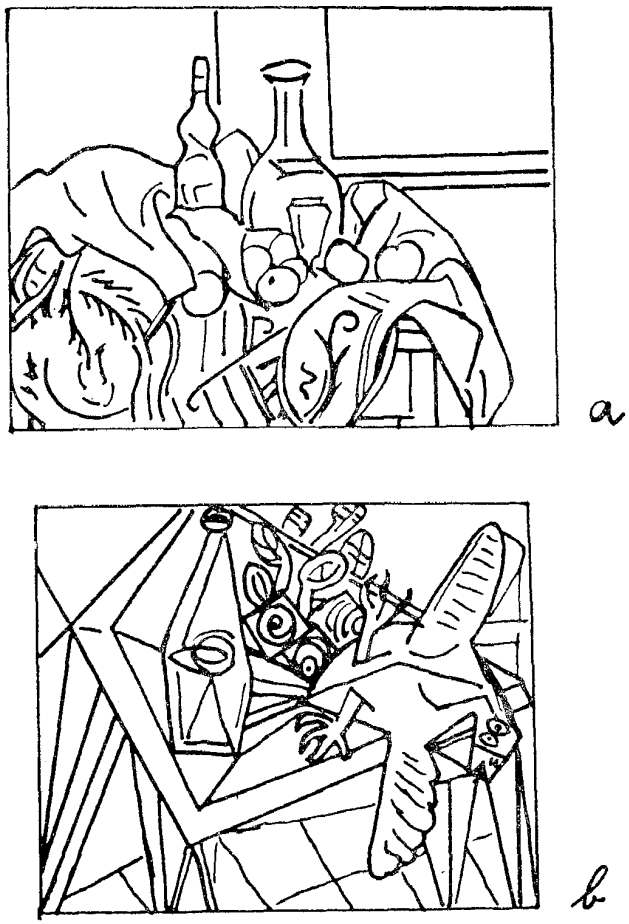


Figura 279

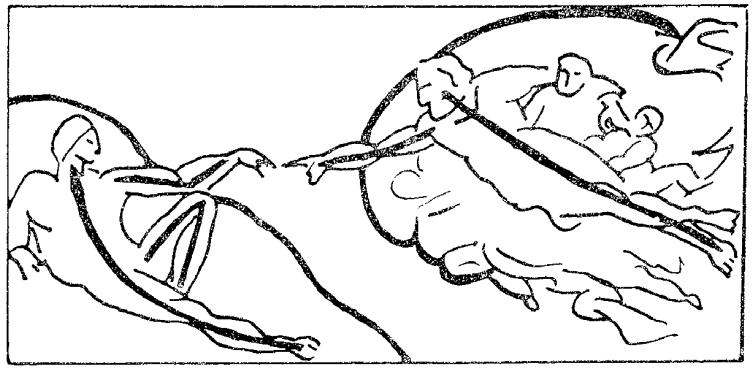


Figura 280

În marile opere de artă sensul cel mai profund este transmis ochiului, în mod eficace și nemijlocit, de caracteristicile perceptuale ale schemei compoziționale. „Povestea" *Facerii omului* zugrăvită de Michelangelo pe plafonul Capelei Sixtine din Roma (fig. 280) este înțeleasă de orice om care a citit Cartea Genezei. Dar chiar și această narațiune este modificată astfel încît să devină mai comprehensibilă și mai impresionantă pentru ochi. Dumnezeu, în loc de a insufla viață trupului de lut — un motiv greu de transpus într-o imagine expresivă — întinde brațul spre mîna lui Adam, ca și cum o scînteiere vitală, țîșnind de la un deget spre celălalt, s-ar transmite de la creator la o creație. Puntea formată de braț leagă vizual două lumi distincte: compactitatea de sine stătătoare a mantiei ce-l acoperă pe Dumnezeu și pe care diagonala corpului o împinge înainte, și fîșia plată, incompletă de pămînt, pasivitatea căreia se exprimă în înclinarea spre înapoi a conturului. Tot pasivitate găsim și în curba concavă pe care se modelează corpul lui Adam. Acesta zace pe sol, putînd să se ridice puțin mulțumită forței de atracție a creatorului care se apropie. Dorința și capacitatea potențială de a se ridica și umbla sînt redate ca o temă subsidiară în piciorul stîng, acesta slujind totodată drept sprijin brațului lui Adam, care nu se poate susține singur, ca brațul încărcat de energie al divinității.

Analiza noastră arată că tema fundamentală a imaginii, ideea de creație, este redată prin ceea ce izbește mai întîi ochiul și continuă apoi să organizeze compoziția, pe măsură ce examinăm detaliile. Scheletul structural ne dezvăluie tema dinamică a narațiunii. Iar cum ideea de energie transmisă, însuflețitoare, nu este doar înregistrată de simțul vizual, ci evocă în minte, după cîte putem presupune, o configurație corespunzătoare de forțe, reacția privitorului depășește simpla receptare a unui obiect exterior. Forțele ce caracterizează înțelesul narațiunii prind viață în mintea spectatorului și produc acel tip de participare activă ce distinge trăirea artistică de primirea pasivă a unei informații.

Cel mai mult contează faptul că imaginea trece dincolo de simpla lămurire a înțelesului povestirii înfățișate aici. Tema dinamică dezvăluită de schema compozițională nu se limitează la redarea episodului biblic, ci corespunde unui număr infinit de situații ce se pot întîlni în lumea psihică și fizică. Nu numai că în configurația perceptuală avem o cale de înțelegere a episodului creării lui Adam, dar narațiunea devine ea însăși un mijloc de a ilustra un eveniment cu caracter universal și, ca atare, abstract și deci reclamînd să fie învești mîntat în forme trupești pentru ca ochiul să-l poată vedea.

În consecință, conformația vizuală a unei opere de artă nu este doar un joc arbitrar de forme și culori. Ea e indispensabilă pentru interpretarea precisă a ideii pe care o exprimă opera. Tot astfel, nici subiectul nu este arbitrar sau lipsit de importanță. El se corelează exact cu schema formală, oferind astfel întruchiparea concretă a unei teme abstracte. Tipul de cunoscător care apreciază exclusiv forma păcătuiește la fel de grav față de operă ca și profanul interesat doar de subiect. Cînd Whistler a intitulat portretul mamei sale *Aranjament în gri și negru*, el a procedat la fel de unilateral ca și cel care nu vede nimic altceva în tablou decît o doamnă distinsă șezînd pe un scaun. Nici schema formală, nici subiectul nu constituie conținutul fundamental al operei de artă. Ambele sînt instrumente ale formei artistice, servind la a da trup unei abstracții universale invizibile.

Privită astfel, arta figurativă tradițională duce fără nici o întrerupere spre arta „abstractă", nonmimetică a secolului nostru. Oricine a reușit să sesizeze abstracția în arta figurativă va vedea continuitatea, chiar dacă arta încetează de a mai reda obiecte din natură. În felul său propriu, arta nonmimetică face ceea ce a făcut arta din totdeauna. Orice operă reușită prezintă un schelet de forțe al cărui înțeles poate fi „citit" tot atît de prompt ca și cel din povestirea lui Michelangelo. Această artă „abstractă" nu este „formă pură", deoarece noi știm că pînă și cea mai simplă linie exprimă un sens vizibil și este, ca atare, simbolică. Ea nu ne oferă abstracții intelectuale, căci nimic nu e mai concret decît culoarea, forma și mișcarea. Ea nu se limitează la viața interioară a omului, sau la domeniul inconștientului, căci pentru artă distincțiile între lumea exterioară și cea interioară, între conștient și inconștient sînt artificiale. Mintea omenească receptează, modelează și interpretează imaginea lumii exterioare recurgînd la toate resursele sale conștiente și inconștiente, iar domeniul inconștientului n-ar fi niciodată accesibil experienței noastre fără reflectarea lucrurilor perceptibile. Nu există mod de a le prezenta pe unele fără celelalte. Dar natura lumii exterioare și a celei interioare poate fi redusă la un joc de forțe, și tocmai acest demers „muzical" este cel urmat de artiștii impropriu numiți „abstracționiști".

Nu știm cum va arăta arta viitorului. Nici un stil nu constituie apogeul artei. Fiecare stil nu este decît un mod de a privi lumea, o imagine a muntelui sacru, care ne prezintă aspecte diferite din locuri diferite, dar poate fi văzut de pretutindeni ca fiind același.

NOTE

CAPITOLUL 1. ECHILIBRUL

Structura ascunsă a unui pătrat (p. 25—31)

Testarea preliminară a efectelor „magnetice" descrise aici a fost făcută de unul dintre studenții mei, Toni Cushing. Vezi de asemenea Goude (163). (Numerele date în paranteze se referă la Bibliografie.)

Respingerea discului dinspre marginea pătratului ne amintește de experimentele lui Köhler și Wallach (249) asupra efectului de remanență vizuală. O figură liniară era fixată de observatori timp de cîteva minute, după care se introducea o nouă figură pentru a se verifica influența imaginii fixate anterior. S-a constatat că obiectele vizuale se retrag dinspre zonele ocupate mai înainte de alte obiecte vizuale. Efectul a fost slab în cazul cînd obiectele erau apropiate; el a atins punctul culminant la o anumită distanță, slăbind apoi din nou pe măsură ce distanța creștea. Autorii oferă o explicație fiziologică.

Wertheimer (445), p. 79.

Ce sînt forțele perceptoare? (p. 31—32)

Cf. Kepes (232), p. 29: „Elementele vizuale propriu-zise sînt doar focarele acestui cîmp; ele sînt energia concentrată".

Pentru fiziologia percepției formelor vezi, de exemplu, Lettvin (266) și Hubel (203).

Echilibrul psihologic și echilibrul fizic (p.33-34)

Ross (376), p. 23.

De ce echilibru? (p. 34—37)

Cf. Ross (376), p. 25: „În orice relație asimetrică a pozițiilor (direcții, distanțe, intervale), în care centrul de echilibru nu este indicat suficient de clar, apare o sugestie de mișcare. Ochiul, nefiind susținut de nici un echilibru, urmează cu ușurință această sugestie". Vezi și Arnheim (18), p. 76.

Figurile 7—10 sînt adaptate după figurile 21, 24, 1 și 9 din Graves (165), cu permisiunea Corporației psihologice din New York.

Ponderea (p. 37—40)

Pentru principiul pîrghiei și alți factori de echilibru, vezi Langfeld (261), capitolele 9 și 10, ca și literatura anterioară citată acolo.

Puffer (356) despre efectul de vedere în profunzime.

Pentru accentuarea izolării pe scenă, vezi Dean (91) p. 146.

Direcția (p. 40—42)

Lucrarea lui Toulouse-Lautrec *La circ*: *Tandemul*, pictată în 1899 se află în colecția Knoedler din New York.

Pentru efectele de remanență perceptuală constatate experimental de James J. Gibson și alții, vezi Köhler și Wallach (249), p. 269.

Tipuri de echilibru (p. 42—43)

Un studiu sistematic al schemelor compoziționale a fost întreprins de Rudrauf (379). El distinge între *compositions diffuses*, în care unitățile se distribuie uniform și omogen, fără un centru de radiere sau accent (Bosch, Brueghel, miniaturile persane), și *compositions scandées*, care au ritm spațial și o ierarhie a accentelor. Pe acestea din urmă Rudrauf le împarte în: (1) compoziții axiale, structurate în jurul pivotului reprezentat de figura sau grupul principal; 2) compoziții centrate, radiind dinspre un punct de gravitație; 3) compoziții polarizate, constînd din două figuri sau grupuri opuse, între care există o relație dinamică.

Relația sus-jos (p. 43—46)

Stînjenirea percepției corecte a verticalității a fost demonstrată de Witkin (456) și Wapner (433).

Langfeld (261), p. 223.

Greenough (167), p. 24.

Charlotte Hannaford, o studentă a mea, a prezentat unor subiecți picturi abstracționiste în cele patru poziții spațiale, cerîndu-le să determine orientarea (A) stabilită de artist. Următoarele rezultate s-au obținut de la 20 de observatori:

	A	B	C	D
Bauer I	15	3	1	1
Bauer II	4	3	3	10
Bauer III	10	5	3	2
Mondrian	11	1	4	4
Kandinsky	10	2	8	0
	50	14	19	17

Rezultatul general arată exact 50% aprecieri corecte. Rezultatul a fost negativ pentru Bauer II (notăm, totuși, gradul mare de acord în cazul unei aprecieri „incorecte"), slab pentru Kandinsky și net pozitiv pentru ceilalți trei. Simpla probabilitate ar fi dus la doar 25% aprecieri corecte. Comentariile observatorilor în cadrul unor asemenea experimente sînt edificatoare și ar merita să fie studiate.

Kanizsa și Tampieri (223), p. 52, prezintă litere și cifre în care partea de sus și partea de jos par „aproape egale" în poziție corectă, dar total diferite cînd sînt privite în poziție răsturnată.

Dacă întoarcem cu 90° imaginea unei femei culcate, o vom vedea brusc apăsată violent în direcția obiectului pe care se sprijină. Presiunea în jos, neobservată în condiții normale devine evidentă ca presiune laterală.

Jackson Pollock pictînd pe podea: O'Connor (329), p. 40.

Dreapta și stînga (p . 46—49)

Pentru distincția stînga-dreapta vezi Corballis și Beale (85—86) și Olson (332), p. 10; de asemenea, lucrarea bogat documentată a lui Fritsch (123), în care se dă citatul din Goethe.

Wölfflin a publicat două articole despre problema „dreapta-stînga" (466). Primele observații ale lui Gaffron apar într-o carte despre gravurile lui Rembrandt (127). Un articol al ei în egleză citează literatura anterioară (126).

Apropierea în fotografii: Bartley (43).

În cadrul controversei privind faptul dacă Rafael dorea ca compozițiile pentru tapiserii să apară așa cum sînt în cartoane sau răsturnate, așa cum sînt în tapiserii, A. P. Oppé notează că efectul stînga-dreapta este aproape inversat dacă o imagine e abordată și privită oblic din partea dreaptă. Vezi Oppé (334) și White și Shearman (449).

Dean (91), p. 132.

Nu se știe deocamdată nimic definitiv despre aspectele neurologice ale asimetriei vizuale. Cf. Gazzaniga (131) și Geschwind (136, 137).

Pentru discriminarea mărimilor și mișcarea laterală vezi Van der Meer (424).

Mișcările oculare: Buswell (71) și Yarbus (474).

Echilibrul și intelectul uman (p. 49—50)

Freud (118), p. 1.

Pentru raporturile dintre entropie și artă vezi Arnheim (15).

Whyte (451).

Definirea motivației este citată din Freeman (117), p. 239. Vezi de asemenea Krech și Crutchfield (255), cap. 2, și Weber (434).

Cu privire la organism și legea entropiei, vezi Köhler (243), cap. 8.

Doamna Cézanne pe un scaun galben (p. 50—54)

Ross (376), p. 26.

Pentru analiza unui portret similar pictat de Cézanne, vezi Loran (279), planșa 17.

CAPITOLUL 2. FIGURA

Agnozia: Gelb și Goldstein despre experimente asupra unor pacienți cu leziuni cerebrale, în (134), p. 324 și urm.; de asemenea lucrarea mai recentă a lui Gelb (133).

Vederea ca explorare activă (p. 55—56)

Pentru mecanismele colective în cadrul percepției vezi Lettvin (266).

Platon, *Timeus*, par. 45; T. S. Eliot (103), p. 4.

Sesizarea elementelor esențiale (p. 56—57)

Cimpanzeii lui Köhler (244), p. 320.

Identificarea instantaneelor: Segal și colab. (395), p. 32.

Concepte perceptuale (p. 57—59)

Pentru echivalența stimulilor vezi Gellermann (135); de asemenea Hebb (177), p. 12 și urm., care afirmă că sesizarea trăsăturilor perceptuale se dezvoltă treptat.

Lashley, citat de Adrian (2), p. 85.

Conceptele perceptuale sînt discutate mai amănunțit în Arnheim (18), p. 27—50, și (16).

Influența trecutului (p. 60—63)

Kanizsa (224), p. 31.

Efectul comunicărilor verbale: Carmichael (72).

Gottschaldt (162). Fig. 23 nu face parte din imaginile lui Gottschaldt. Am găsit-o schițată în creion pe marginea lucrării lui Gottschaldt, de regretatul Max Wertheimer, în exemplarul său personal din *Psychologische Forschung*.

Gombrich (158), p. 216. Vezi de asemenea Bruner și Krech (67), p. 15—31.

Cum vedem figura (p. 63—67)

Fig. 25 este reprodusă după o gravură din Leon Battista Alberti, *Della pittura e della statua*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1804, p. 123.

Agnozia: Gelb și Goldstein în (134), p. 317.

Fig. 29 este după Berliner (49) p. 24.

Simplitatea (p. 67—75)

Simplitatea și ordinea nu sînt același lucru, dar anumite observații despre natura uneia se aplică și celeilalte. Remarca lui Spinoza privind subiectivitatea ordinii (*Etica*, anexa la partea I) este citată într-un articol de Hartmann și Sickles despre teoria ordinii (173). Acești autori, care par a concepe ordinea mai ales, sau poate exclusiv, ca o caracteristică a grupării — deci ca o relație între obiecte discrete — afirmă că „ordinea este termenul aplicat oricărei calități sau senzații subiective, generată și depinzînd de numărul liniilor drepte ce pot fi trasate prin trei sau mai multe puncte ori centre din cîmpul senzorial; ea variază direct proporțional cu gradul în care aceste linii tind să devină paralele între ele și cu sistemul de coordonate vertical-orizontal firesc organismului". Această definiție, aplicabilă și simplității, subliniază just importanța cadrului de referință spațial și a orientării paralele. Ea descrie însă efectul paralelismului printr-o însumare de elemente și nu satisface nici prin faptul că ia în considerare numai doi factori specifici. De pildă, cercurile, care nu conțin paralele, au un grad ridicat de ordine. Într-un al doilea articol, Sickles (401) sesizează că un aranjament circular de obiecte posedă ordine, dar susține că asemenea aranjamente nu se percep niciodată, deoarece „ochii nu văd niciodată curbele decît atunci cînd acestea sînt obiectiv prezente — toate intervalele subiective fiind linii drepte". Afirmația lui se bazează pe observații insuficiente (vezi, de exemplu, fig. 28 din textul nostru).

Alexander și Carey (4).

Hochberg și colab. despre simplitate (195, 197).

Peter Blake, într-o recenzie a cărții *Calea este a ta* (The Road is Yours) de R. M. Cleveland și S. T. Williamson, publicată în *New York Times*, 1951.

Chaplin: Cocteau (79), p. 16.

Parcimonia: Cohen și Nagel (80), p. 212, 384.

Newton: *Principiile matematice*, cartea a III-a, regula I.

Badt despre simplitate (36).

Relieful lui Ben Nicholson este reprodus în *Circle* (297), planșa 6.

Boogie-woogie pentru victorie, un tablou de Piet Mondrian (312), p. 35. *Rebeliunea potolită de o guvernare înțeleaptă* este titlul unei picturi de Rubens, creată în jurul anului 1631.

Izomorfismul: Koffka (250), p. 56—68.

Demonstrarea simplificării (p. 75—77)

Lucrețiu: *De rerum natura*, cartea a IV-a 353.

Leonardo (291), vol. 2, p. 238.

O prezentare detaliată a experimentelor privind reacțiile la stimuli atenuați se poate găsi în prima ediție a cărții lui Woodworth (469), cap. IV, „Memorarea formelor". Vezi și Koffka (250) p. 493—505. Experimentele bazate pe efectul memoriei au stîrnit o controversă considerabilă. Studiul de pionierat a lui Wulf (472) a fost întreprins sub îndrumarea lui Koffka. Dintre publicațiile mai recente, deosebit de interesantă este cea a lui Goldmeier (153). Hebb și Foord (178) interpretează rezultatele lor ca fiind contrare previziunilor gestaltiste. Exemplele de reacții la fig. 38, care este adaptată din articolul lui Wohlfahrt publicat în *Neue Psychologische Studien* 1928/32, au fost obținute în cadrul unor demonstrații la seminarele mele. Fig. 40 *a* se bazează pe Wulf; fig. 40 *d*, pe Allport (6). Vezi de asemenea Arnheim (16), p. 81—84.

Nivelare și diferențiere (p. 78—79)

Despre pregnanță, vezi Rausch (364), p. 904 și urm.

Despre nivelare și diferențiere în trasmiterea zvonurilor vezi Allport și Postman (7), republicat în Katz și colab. (225), p. 394—404.

Menținerea întregului (p. 79—81)

Pentru principiile psihologiei gestaltiste, vezi cărțile lui Köhler (241) și Koffka (250), ca și antologiile publicate de Ellis (104) și Henle (188).

Torroja (421), p. 285.

Legea simplității, așa cum prefer eu s-o numesc, a fost adesea numită legea gestalt-ului corect, sau a pregnanței. Noțiunea de „corectitudine" sugerează o judecată subiectivă de valoare și nu un fapt obiectiv.

Cartea lui Köhler despre gestalt-urile fizice (246) n-a fost tradusă în engleză, dar referiri la acest subiect abundă în scrierile sale anterioare. Citatul este din (240), p. 242.

Ivo Kohler despre experimentele cu ochelari deformați (253).

Hemianopia: Gelb (133) și Teuber (415), p. 1614 și urm.

Figurile 41 și 46 sînt luate din Metelli (303), cu permisiunea autorului.

Subdivizarea (p. 81—84)

Fig. 42 este reprodusă după Arnheim, în Whyte (452), p. 202.

Pentru secțiunea de aur, vezi Arnheim (18), p. 102—119, și literatura citată acolo.

De ce ochii ne spun adesea adevărul (p. 84—85)

Exemplul cu podul, dat de Wertheimer, se află la p. 336 din originalul în limba germană (444). Desenul îmi aparține.

Stein (407), p. 11. Despre camuflaj în natură vezi Cott (87).

Cf. Köhler, 241, p. 156—160. Wertheimer explică corespondența dintre organizarea perceptuală și cea fizică ca o adaptare evoluționară a sistemului nervos la mediu; p. 336 din originalul în limba germană (444), omisă în lucrarea rezumativă a lui Ellis (104).

Subdivizarea în artă (p. 85—88)

Sculptura în piatră a lui Brâncuși (1908) se află la muzeul din Philadelphia.

Ce este o parte? (p. 88—90)

Fig. 50, la p. 323 din lucrarea originală a lui Wertheimer (444).

Primele formulări ale principiului gestaltist postulau existența unei „calități de gestalt" suplimentare. Cf. Ehrenfels (102), republicat în Weinhandl (436) p. 11—43;

de asemenea Arnheim, în Henle (188), p. 90—96.

Într-un „gestalt", structura întregului este determinată de structura părților și viceversa. Pentru o listă a definițiilor „gestalt"-ului vezi Katz (226), p. 91. Pentru o introducere în teoria respectivă vezi Wertheimer (446), Köhler, (241) și Koffka (250).

Schițele lui Picasso pentru Guernica: Arnheim (19).

Articolul lui Waddington despre forma biologică, în Whyte (452), p. 44—56. Waddington de asemenea critică sculptura modernă dintr-un punct de vedere anatomic.

Asemănare și deosebire (p. 90—99)

Regulile grupării: Wertheimer (445), Musatti (321). Pentru experimentele cu animale vezi Ellis (104), selecțiile 18—21.

Dante: *Paradisul*, III, 14.

Aristotel despre asemănare: *Despre memorie și amintire*, 451 b. Vezi de asemenea Platon, *Phaedo*, 74.

Mosconi în „Rivista di Psicologia", 1965.

Figurile 52—56 sînt adaptate după lucrarea mea publicată în Whyte (452), p. 200.

Caracterul fragmentar al regulilor grupării este deseori scăpat din vedere. Wertheimer îl sesizase perfect. După ce și-a prezentat regulile, el le-a numit „o abstracție nesatisfăcătoare", dînd astfel lucrării un caracter frapant. Wertheimer descrie legea asemănării ca „un caz special al legii gestalt-ului corect" și afirmă că imaginile vizuale nu trebuie judecate sub raportul distanțelor și relațiilor dintre elemente.

Fig. 59 este redată după o reproducere din Duncan (98), p. 54. Pictura datează din 1908.

Ursa mare: reprodusă, cu permisiunea prof. Weiss, din (437).

Walter Piston (353), p. 20. Alte principii constatate în organizarea vizuală s-ar putea de asemenea aplica cu folos muzicii.

Exemple din artă (p. 99—102)

Parabola orbilor, pictată de Brueghel în 1568, se află la muzeul din Neapole.

Altarul lui Grünewald, terminat în jurul anului 1515, se păstrează la muzeul din Colmar. Gombrich (156), p. 259.

Se cunosc cinci versiuni ale picturii lui El Greco *Izgonirea din templu*. Eu mă refer la cea din colecția Frick, New York.

Dormitorul lui Van Gogh, pictat la Arles în 1888, se află la Institutul de artă din Chicago.

Scheletul structural (p. 102—105)

Delacroix (93), I, Etudes esthétiques, p. 69.

Mișcările oculare: Yarbus (474) și Buswell (71).

Fig. 72 derivă dintr-un procedeu sugerat de Wertheimer la p. 318 din lucrarea originală (444).

Wittgenstein (458), partea a II-a, cap. XI.

CAPITOLUL 3. FORMA

Ben Shahn (398), p. 61.

Wittgenstein (458), p. 235

Goethe, *Poezie și adevăr* (Dichtung und Wahrheit), cartea a II-a.

Doctrina iluzionistă: cf. Arnheim (14), p. 125.

Pliniu despre Zeuxis: Panofsky (339), p. 99.

Orientarea în spațiu (p. 108—112)

Gellermann (135).

Pătratul înclinat: de exemplu, Piaget (348). Influența orientării asupra formei pătratului a fost notată prima oară în 1896 de Mach (293), p. 106.

Kopfermann (254), p. 352.

Natura statică a lui Picasso *Fața de masă roșie*, pictată în 1924, este reprodusă de Barr (42), planșa 187.

Witkin (457).

Pentru două din primele studii asupra reacției copiilor la orientare vezi Stern (408) și Rice (370); mai recent, Ghent (139).

Proiecțiile (p. 112—115)

Wölfflin, într-un articol despre reproducerea și interpretarea operelor de artă (464), p. 66—76, se plînge de efectul deformant al fotografiilor ce prezintă lucrări de sculptură din puncte de vedere inadecvate. Într-o fotografie asemenea deformări se produc mai ușor decît în percepția directă, deoarece fotografia prezintă un aspect izolat în condiții de tridimensionalitate mult redusă. Dacă forma statuii este relativ complexă, o imagine luată oblic poate genera un „pseudofront", adică impresia că observatorul privește statuia din față; de aici, denaturarea.

Geometria proiectivă tratează o problemă similară determinînd „invarianții" structurali, care rămîn neafectați de deformarea prin proiecție. Vezi Courant și Robbins (88), pp. 165 și urm.

Bower despre constanță la sugari (60).

Perceperea adîncimii la sugari: Gibson (140).

Care este aspectul optim? (p. 116—119)

Galton (129), p. 68.

Imagini eidetice: Haber (170).

Hogarth, *Analiza frumuseții* (Analysis of Beauty), introd.

Calcule grafice pe ordinator: Sutherland (411).

Chesterton în *Ochiul lui Apollo* (The Eye of Apollo), povestire din seria „Părintele Brown". Pentru Giacometti vezi Lord (280), p. 14.

Kerschensteiner (236), p. 229—230.

Metoda egipteană (p. 119—124)

Mach (292).

Schäfer (386), p. 254, fig. 199; elevații pe sfinx, p. 202.

Lucrarea *Tischgesellschaft* de Oskar Schlemmer, pictată în 1923, se află în colecția Ströher din Darmstadt.

Racursiul (p. 124—129)

Dacă ne gîndim la secțiunile corpurilor în racursi, înțelegem mai ușor cum tinde spre completare o formă simplă parțial dată.

Fig. 88 redă un detaliu dintr-o amforă atică de la începutul secolului al VI-lea, aflată la Metropolitan Museum of Art din New York (și reprodusă în *Greek Painting* [166], p. 8). Forța irezistibilă a configurațiilor structural simple este demonstrată de faptul că asemenea monștri puteau fi realizați într-o perioadă cînd sensul formei vizuale semnificative era în alte privințe atît de strict încît se evitau chiar și racursiurile foarte ușoare, de pildă ale capului sau picioarelor. Simetria vederii frontale este atît de ademenitoare încît se neglijează inadecvarea ei. În plus, ea dă o soluție simplă problemei de a reprezenta un grup de patru cai (cf. p. 125). Rathe (360), p. 37, citează cazuri similare din arta extremorientală ca exemple ale efectului („Durchschlagskraft") unor asemenea proiecții.

Delacroix, *Jurnal* (Journal) (94), vol. 3, p. 13, nota din 13 ian. 1857.

Fig. 90 este mărită după filmul lui Fernand Léger *Baletul mecanic* (1924). Rămîn îndatorat pentru fotografie lui Guido Aristarco de la *Cinema Nouvo*.

Figura în racursi a lui Hristos, pictată de Andrea Mantegna, se află la Pinacoteca di Brera, din Milano.

Figurile 91 *a* și *b*, sînt schițate după p. 9 și 36 din Cooper (84).

Citatul din Barlach este tradus dintr-o scrisoare din iunie 1889 (41), p. 17.

Suprapunerea (p. 129—131)

Exemplele din fig. 92 (Picasso) sînt schițate după Cooper (84), p. 13 și 14.

Îi cer scuze lui Rockwell Kent; un detaliu din xilogravura sa *Îndrăgostiții* mi-a dat ideea pentru fig. 93.

Judecata de apoi de Michelangelo (Capela Sixtină, Vatican) a fost pictată în 1536—1541.

Rochiile decoltate adînc, dar cu baza decolteului orizontală, separă umerii de restul corpului, pe cînd decolteul în formă de V deviază suficient de la axele corpului pentru a nu-i afecta unitatea.

Ce avantaj prezintă suprapunerea? (p. 131—135)

Fig. 98 redă un relief egiptean de la Abidos (din jurul anului 1300 î.e.n.) reprezentînd pe regele Sethos I și pe zeița Isis.

Pictura lui Rubens *Păstor îmbrățișînd o tînără femeie*, creată în 1636—1638, se află la Pinacoteca din München.

Pentru alte exemple privind modul de folosire a suprapunerii pentru a reda semnificații în film, vezi Arnheim (20), p. 47 și urm.

Alschuler și Hattwick (8), vol. 2, p. 129.

Imaginea Sfintei Ursula dintr-un calendar manuscris de la Stuttgart este reprodusă de Gombrich (156), p. 129.

Paralela menționată între dezvoltarea muzicii și cea a artelor vizuale se referă mai ales la succesiunea unor trepte comparabile, nu la coincidența în timp. Se poate nota, totuși, că deși în cultura apuseană suprapunerea vizuală precede armonia din muzică cu cîteva mii de ani, dispunerea imaginilor pe etaje orizontale face loc unei organizări integrate a dimensiunii adîncime de-abia în epoca Renașterii. Vezi Bunim (69) și White (448).

Interacțiunea plan-adîncime (p. 135—138)

Grupul din fig. 102 reprezintă un detaliu dintr-un rulou decorativ pictat de împăratul Hui Tsung (1082—1135), din dinastia Sung. Ruloul este o copie a unei lucrări din perioada Tang.

Expunerea mea privind raportul dintre proiecția perspectivică și concepția vizuală a cîștigat mult din conversațiile purtate cu Henry Schaefer-Simmern.

Rivalitatea aspectelor (p. 138—141)

Fig. 104 este luată din Boas (54), p. 224—225.

Morin-Jean (315) p. 86, 87, 138, 139, 152.

Fig. 105 *a* este luată dintr-un desen făcut de un copil de cinci ani și jumătate; fig. 105*b*, din lucrarea lui Picasso *Natură statică cu o tigaie emailată*, pictată în 1945 (Musée d'Art moderne, Paris).

Pentru interpretările tehnicii cubiste vezi, de exemplu, articolul lui Paul Laporte (262).

Capul de taur este schițat după lucrarea lui Picasso *Execuția* din 1934.

Realism și realitate (p. 141—143)

Wölfflin (468), p. 63. Fig. 107 redă contururile figurii lui Abias de pe timpanele Capelei Sixtine.

Ce ne apare veridic? (p. 143—146)

Boccaccio despre Giotto în a cincea povestire din ziua a șasea a *Decameronului*.

Nivelul de adaptare: Helson (184).

Despre holografie vezi, de exemplu, Pennington (344).

Picasso despre veridicitate, cf. Ashton (33), p. 67; despre originalitate, Couturier (89).

Forma ca invenție (p. 146—151)

Giacometti: Selz (396), p. 17.

Hochberg și Brooks (196) despre perceperea imaginii de către copii.

Rudrauf despre Bunăvestiri (379).

Niveluri de abstractizare (p. 152—159)

Părți din discuția de mai jos sînt adaptate după Arnheim (28). O analiză relevantă se poate găsi în cartea lui Worringer despre abstracție și intropatie (471). Vezi și Blanshard (53).

Worringer (471), p. 68, citîndu-l pe Von den Steinen fără să precizeze lucrarea.

Nu mă ocup aici de problema specială a realismului în paleolitic sau în arta bosimană. Cu toate că reprezentările animaliere de tip Altamira au caracteristicile unui stil tîrziu, matur, așa cum a subliniat Mayer Schapiro (390) cu mulți ani în urmă, rămîne întrebarea dacă imagini foarte realiste pot fi create la un nivel de dezvoltare primitiv printr-un soi de înregistrare „fotografică" spontană a unor impresii vizuale momentane — adică, dacă în condiții speciale conceptul vizual al obiectului poate fi dominat de impactul unui percept specific. Deocamdată nu știu nimic despre existența unor dovezi în acest sens.

Pentru gîndirea omului primitiv vezi Lévy-Bruhl (269) și Radin (358).

O prezentare a literaturii despre „comportamentul artistic al persoanelor anormale" a fost publicată de Anastasi și Foley (10). Numeroase exemple pot fi găsite în revista *American Journal of Art Therapy* (anterior *Bulletin of Art Therapy*). Desenele lui Nijinsky sînt reproduse în jurnalul său (327). O bună caracterizare a temperamentului schizoid se dă în cap. 10 din cartea lui Kretschmer despre structura corporală și caracter (257). Alfred Bader (35) a publicat o monografie despre Friedrich Schröder-Sonnenstern.

Coomaraswamy (82), p. 85—99, notează că, tradițional, ornamentele sau elementele decorative sînt o parte integrantă a operei de artă și nu „găteli", cum se consideră astăzi. Etimologic, cuvîntul latinesc „ornare" înseamnă în principal „a echipa", a „înzestra cu cele necesare" și chiar în secolul al XVI-lea putem citi despre „echiparea sau ornamentarea unei nave". Tot astfel, afirmă Coomaraswamy, „decor" se înrudește cu „decent", însemnînd „cuviincios, potrivit cu o anumită persoană, cu un anumit moment, loc, și prilej" și cu „decorum", adică „bună cuviință".

Pictura lui Hodler *Silvaplanersee* (1907) se află la Kunsthaus, Zürich.

Hogarth (199), capitolele III și VII.

Pentru observația că întîlnim adesea simetrie în punerea în scenă a comediilor sînt îndatorat studentului meu Toni Cushing.

Bergson în cartea sa despre ris (47).

Tua res agitur: „Aceasta te privește pe tine". Horațiu, *Epistole*, I, 18, 83.

„Izvorul" (p. 159—163)

Muther (322), vol. III, p. 163.

Informația vizuală (p. 163—167)

Caietele de însemnări ale lui Leonardo da Vinci (291), p. 105.

Planul rețelei de metrou este reprodus cu permisiunea Societății de transport din Londra.

Caiete de însemnări (291), vol. I, p. 107

CAPITOLUL 4. CREȘTEREA

Ideile principale prezentate în prima parte a acestui capitol au fost dezvoltate anterior într-o lucrare a mea despre abstractizarea perceptuală și artă (28).

Literatura privind comparațiile între arta copiilor și arta primitivă este rezumată de Anastasi și Foley (10), vol. II, p. 48—65. În special vezi Levinstein (268), Eng (105), Britsch (64) și Löwenfeld (284).

Teoria intelectualistă (p. 170—173)

Cf. observațiile lui Herbert Read despre „eroarea conceptuală" (365), p. 134. Read discută multe dintre cele mai importante cărți și articole scrise pînă atunci despre subiectul capitolului de față.

Luquet (287) afirmă că desenele copiilor trec prin trei stadii principale: incapacitatea de sinteză, realismul intelectual și realismul vizual. Vezi și Goodenough (159).

Gesell (138) și Bower (59).

Ei desenează ceea ce văd (p. 173—174)

Despre percepție și execuție la copii vezi Olson și Pagliuso (333). Materialul constă din articole de Maccoby, McNeill, Olson, Staats și Arnheim.

Conceptele reprezentaționale (p. 174—176)

Anecdota despre Matisse este comunicată de Gertrude Stein (407), p. 17.

Olson despre diagonale (332). Citatul din Arnheim, în Olson, p. 206.

Citim adesea că copiii repetă la nesfîrșit „schemele stereotip" pe care le-au elaborat. Adultul tinde să dea mai multă atenție configurațiilor fundamentale ce reapar în desene decît variațiilor obținute pe baza lor. E adevărat că copiii se atașează de o descoperire formală și îi experimentează proprietățile pînă la epuizarea tuturor virtuților ei, cînd ceva nou devine necesar. Aceasta însă este o practică bună, din fericire întîlnită nu numai la copii. Problema dacă desenele

și picturile copiilor sînt sau nu „artă" o putem lăsa în seama filozofilor.

O mică parte din doctrina lui Gustaf Britsch este disponibilă în propria lui formulare. Cartea *Teoria artei* (Theorie der Kunst) (64), publicată în 1926 sub numele lui Britsch și sub redacția studentului său Egon Kornmann, a fost de fapt scrisă de Kornmann după moartea lui Britsch. Kornmann s-a bazat pe comunicări orale și pe notele și lucrările lui Britsch, citeva dintre care sînt citate textual în ultima parte a cărții. Ideile esențiale sînt rezumate în limba engleză în introducerea la (388), scrisă de discipolul lui Britsch, Henry Schäefer-Simmern, care le-a aplicat și le-a dezvoltat. Frecventele mele convorbiri cu profesorul Schaefer-Simmern mi-au fost de cel mai mare folos în redactarea acestui capitol.

Desenul ca mișcare (p. 176—179)

În legătură cu picturile făcute de maimuțe, vezi Morris (316); de asemenea Köhler (244) p. 96.

Textele fundamentale despre grafologie, încă netraduse în engleză, sînt cele ale lui Klages (237) și Pulver (357).

Goodnow (161). Pentru un exemplu de desen incoerent executat de un copil cu vederea slabă, vezi Löwenfeld (284), p. 155, fig. 3. Uneori asemenea desene sînt făcute și de copii normali, dar ele nu apar destul de frecvent pentru a reprezenta un stadiu tipic („incapacitatea de sinteză"), așa cum susține Luquet (287). Luquet a ajuns la această concluzie incluzînd în categoria respectivă așa-numitele desene de „mormoloci". El se bazează aici pe eroarea destul de răspîndită că în aceste desene brațele se prind de cap sau de picioare. Cf. și Piaget (350), p. 65.

Baudelaire, în cronica sa despre Salonul din 1859. Pasajul reapare în lucrarea sa *Opera și viața lui Eugène Delacroix* (L'oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix) din 1863. Vezi (44), p. 1043 și 1121. Traducerea îmi aparține.

Cercul primordial (p. 179—184)

Exemplul cu caii era uneori folosit de Max Wertheimer în prelegerile sale.

Cott (87) despre camuflaj în lumea animalelor.

Charlotte Rice (370), p. 133. De asemenea Goodenough (159) și Spears (403), care citează literatura recentă despre preferințele pentru diverse forme la copiii de vîrstă mică.

Piaget și Inhelder (350).

Jonas (211) cuprinde cele două eseuri ale sale despre vedere și crearea de imagini.

Experimente în cadrul cărora li se cereau unor copii să copieze figuri geometrice au dovedit că între vîrstele de 3 și 4 ani aceștia folosesc frecvent, de pildă, două cercuri concentrice pentru a reprezenta un triunghi înscris într-un cerc. Piaget (350), p. 75 și Bender (46) capitolele 2 și 4.

Fig. 122 *k* este desenată după Werner (440), p. 122; *a* și *g* sînt originale; celelalte exemple sînt copiate după originale.

Legea diferențierii (p. 184—187)

Pentru diferențierea biologică vezi Arnheim (15), p. 40.

Piaget (349), p. 12.

Gombrich (157), cap. XI.

Pentru conceptele marcate și nemarcate vezi Lyons (289), p. 79.

Goodenough (159) și, mai recent, Harris (172).

Vertical și orizontal (p. 187—192)

Kellogg (230).

Remarca lui Delacroix o citez după (92), p. 8, unde este datată 1843.

Afirmația lui Kerschensteiner (236), p. 17, este în esență — dar nu în întregime — corectă, căci primele două exemple pe care le reproduce ne arată un trunchi liniar, interpretat de el greșit ca „un picior, de care se prind labele". Totuși, chiar și în aceste exemple, capetele, degetele și labele picioarelor sînt date ca figuri de contur, ceea ce menține întreaga imagine într-o condiție de adecvare vizuală.

Wölfflin (464), p. 79.

Despre copierea figurilor în cadrul testelor de inteligență vezi Terman și Merrill (413), p. 92, 98, 219, 230. De asemenea Piaget (350), cap. 2: desenarea figurilor geometrice.

Hubel și Wiesel (203) despre analizatorii vizuali din creierul pisicii.

Attneave (34); Mondrian (312).

Oblicitatea (p. 192—194)

Monografia lui Olson despre conceptul de diagonală la copii (332). Vezi de asemenea *The Structurist*, 1969, nr. 9 — număr special consacrat oblicității în artă.

Mobilierul de birou din fig. 130 este produs de corporația Oxford Pendaflex din Garden City, N. Y., sub denumirea „The Cluster 120 Work Station".

Fuziunea părților (p. 194—199)

Pentru unul din primele desene reprezentînd o persoană așezată pe un scaun vezi Eng (105), p. 69.

Copiii în vîrstă de 5 ani care au sesizat efectul de perspectivă, dar nu pot încă rezolva modificarea formei, desenează uneori un disc înclinat ca un cerc mai mic, perfect rotund, și nu ca o elipsă. Piaget (350), p. 214.

Mărimea (p. 199—202)

Löwenfeld (284), p. 25—31 și (282), fig. 26, p. 167. Pentru distanțele dintre obiecte vezi p. 41, 47, 49, 77 și 127 din Löwenfeld (284), care este înclinat să explice lungimea brațelor ca expresie a senzației musculare de întindere încercată în asemenea situații. Nu pare necesară recurgerea la un factor kinestezic specific atunci cînd un factor vizual universal oferă întreaga explicație.

Mormolocii greșit numiți astfel (p. 202—203)

Luquet (287) adoptă o poziție intermediară caracteristică în privința interpretării „mormolocilor". El înțelege că omiterea trunchiului poate fi doar aparentă, dar o atribuie lipsei de importanță pentru copil.

CAPITOLUL 5. SPAȚIUL

Linie și contur (p. 222—225)

Hogarth în introducerea la *Analiza frumuseții* (Analysis of Beauty) (199).

Moholy-Nagy (311).

Fig. 139 este redată după Kerschensteiner (236), tabelul 82.

Transpunerea în două dimensiuni (p. 203—207)

Abbott despre *Țara suprafețelor plane* (Flatland) (1). Pictura australiană pe coajă de copac reprezentînd un cangur se află la National Museum of Victoria din Melbourne.

Clark (76).

Consecințe educaționale (p. 207—211)

Cocteau (78), p. 19.

Despre Arnold Schönberg ca profesor vezi Wellesz (429), p. 49 și urm.

Despre precursorii perspectivei centrale vezi White (448) și Bunim (69).

Citat din Arnheim (16), p. 306—307.

Herbert Read (365), planșa 18 b.

Bare și plăci (p. 213—218)

O soluție curioasă a problemei cap-față poate fi găsită la micile bronzuri sumeriene ce reprezintă divinități cu patru fețe dispuse simetric în jurul capului. Asemenea piese se găsesc la Oriental Institute din Chicago. Ilustrate în *Master Bronzes* (299), planșele 1 și 2. Pentru planitatea inițială a fețelor în lucrările începătorilor vezi, de pildă, Schaefer-Simmern (388), p. 98—99.

Exemple de sculptură primitivă în planșele 83, 86, 404—409 din cartea lui Bossert despre Creta antică (58).

Legea frontalității a lui Lange (260).

Fuziunea unităților în sculptură poate fi comparată cu evoluția analogă din desen descrisă mai sus, în subcapitolul *Fuziunea părților*.

Cubul și rotundul (p. 218—220)

Löwy (285).

Fig. 150 este redată după planșa VIII din Perrot și Chipiez (345), vol. II, p. 130.

Pentru citatul din Lomazzo vezi Holt (200), p. 260.

Experimentele lui Gelb și Granit asupra densității în situațiile figură-fond sînt discutate de Koffka (250), p. 187.

Kennedy despre discontinuitate (231).

Experimentele cu peliculă de săpun sînt descrise de Courant și Robbins (88), p. 386 și urm. Ar fi greșit să presupunem că în fizică forma cea mai simplă posibilă și legătura cea mai scurtă se asociază întotdeauna. Bunăoară, soluția problemei lui Plateau pentru muchiile unui cub nu conduce la un cub. Tot astfel, cele mai scurte legături dintre trei sau patru puncte nu formează neapărat triunghiuri sau patrulatere.

Rivalitatea contururilor (p. 225—229)

Fig. 156 este după Hempstead (187).

Pentru copierea figurilor geometrice vezi Piaget (350). p. 72 și urm. Experimentul în Rupp (381).

Pocalul cu două fețe al lui Rubin în (377). *Viața*, pictată de Picasso în 1903, se află la Muzeul din Cleveland.

Figura și fondul (p. 229—235)

O analiză detaliată a fenomenului figură-fond în Koffka (250), cap. 5.

Perceperea cerului înstelat: Munitz (318), p. 236

În privința steagului canadian vezi Gardner (130).

Attneave despre multistabilitate (34).

Predominanța părții inferioare: Rubin (377), p. 83. Dovezile referitoare la distanța spațială și densitatea culorii sînt discutate de Argelander (12), p. 106—109. Vezi și experimentul figură-fond al lui Goldhamer (152), care pare a sugera că suprafața mai strălucitoare tinde să se constituie fond.

Pentru efectul simetriei vezi Bahnsen (39), discutat de Koffka (250), p. 105.

Efectul de figură-fond al mișcării: Gibson (146).

Stereoscopia: Julesz (212).

Aplicații în pictură (p. 237—241)

Experimentul lui Luria este citat de Olson (332), p. 88.

Fig. 157 este din Rupp(381), p. 277.
Weiss (437), p. 806, 807.

Rame și ferestre (p. 241—242)

Înrămarea picturilor moderne este discutată de Kahnweiler (216), p. 86.

Concavitatea în sculptură (p. 243—247)

Subcapitolul despre concavitate în sculptură se bazează pe Arnheim (26), republicat în (18). O utilă serie de fotografii ilustrînd cinci stadii din sculptură (1. bloc; 2. modelată sau dăltuită; 3. perforată; 4. suspendată; 5. „mobil") poate fi găsită în Moholy-Nagy (311).

Gibson (143), p. 183, notează subaprecierea intervalelor și supraaprecierea elementelor compacte.

Pentru o interpretare psihoanalitică a „găurilor" lui Moore vezi Wight (454).

Grupul familial al lui Henry Moore există într-o versiune mică din 1946 ca și într-o versiune în mărime naturală din 1949. Copii în bronz ale ambelor versiuni se află la Museum of Modern Art din New York.

Pentru spațiile interioare din arhitectură vezi Arnheim (21). Capela Sf. Ivo de la Roma a fost construită de Borromini în jurul anului 1650. Fotografia este reprodusă cu permisiunea lui Ernest Nash.

De ce vedem adîncimea? (p. 248—249)

Psihologia gestaltistă a perceperii adîncimii: Kopfermann (254) și Koffka (252).

Adîncime prin suprapunere (p. 249—253)

Cf. remarcabilul pasaj despre mutilarea formei în *Metafizica* lui Aristotel, cartea a V-a, cap. 27.

Gibson despre acoperire (146); vezi și Dinnerstein (96).

Helmholtz despre perceperea adîncimii în (181), partea a III-a, par. 30, p. 281—282. Citat de Ratoosh (361), a cărui formulare matematică susține că „continuitatea primei derivate a conturului obiectului în punctele de intersecție este unicul factor determinant al distanței relative".

Gibson (143), p. 142

Regizorul de film Josef von Sternberg mi-a spus cîndva că pentru el spațiul era cel mai vizibil în condițiile aglomerării lui cu obiecte. Același rol îl poate juca în ochii altora o întindere goală.

Guașa lui Klee, datată 1939 și aflată în posesia lui Douglas Cooper, este prezentată în (83), planșa 26.

Filostrat: *Imaginile*, cartea I, 4. Pentru interpretarea termenului „analogie" îi sînt îndatorat lui Wolfgang M. Zucker.

Pictura din 1893 a Mary-ei Cassatt se află în colecția Chester Dale din New York.

Kopfermann (254), p. 344—349.

Transparența (p. 254—258)

Pentru exemplele de muzică polifonică și armonică îi sînt îndatorat lui Jan Meyerowitz.

Fig. 184 este extrasă dintr-un pliant publicitar provenit de la „Cinema 16", New York.

Oyama (337, 338) și Morinaga (314).

Kanizsa (222) comentează transparența prin inducție.

Giedion despre transparență (148), p. 50.

Deformările generează spațiul (p. 258—262)

Bazin despre perspectivă (45), p. 12.

Pentru perceperea deformărilor vezi Rausch (363).

Giacometti: Lord (280), p. 22.

Ambasadorii, tablou pictat de Holbein în 1533, se află la National Gallery din Londra. Pentru imaginile anamorfice vezi Gombrich (157), p. 252.

John Locke: *Eseu asupra intelectului omenesc* (An Essay Concerning Human Understanding), cartea a 2-a, cap. 29, subcap.8.

Cutii în trei dimensiuni (p. 262—269)

Koffka (252), p. 166, afirmă: „Cînd simetria simplă se poate realiza în două dimensiuni, vedem o figură plană; dacă sînt necesare trei dimensiuni, vedem un corp geometric".

Perspectiva răsturnată: Arnheim (14).

Pentru referirea la ilustrația din Vitruvius îi sînt îndatorat lui Arthur Wheelock.

O monografie despre desenele de copii reprezentînd case: Kerr (235).

Fig. 195 *a* redă un altar spaniol din 1396 aflat la Chicago Art Institute.

Fereastra, o guașă creată de Picasso în 1919, se găsește în colecția Alice Paalen, din Mexic. Fig. 196 reprezintă un detaliu

O imagine izometrică a biroului lui Walter Gropius de la Bauhaus a fost realizată în 1922 de Herbert Bayer. Simetria plană se obține prin folosirea aceluiași unghi pentru ambele sensuri. Pentru unul din „desenele axiomatice" ale lui Van Doesburg vezi, de pildă, *The Structurist*, 1969, nr. 9, p. 18 (57).

Contribuția spațiului fizic (p. 269—271)

Wittgenstein (458), p. 284.

Gibson (140)

Woodworth și Schlosberg (470), cap. 16, prezintă factorii determinați de adîncime ai percepției spațiale.

Simplu, nu veridic (p. 271—275)

Despre Borromini vezi Hempel (186).

Vitruvius (428), cartea a 3-a, cap. 3. Platon, *Sofistul*, par. 236. Vasari, *Despre sculptură*, cap. I, par. 36.

Demonstrațiile lui Ames: Lawrence (264), Blake și Ramsay (51), p. 99—103.

Gradienții creează adîncime (p. 275—279)

Gibson despre gradienți (143).

Scaunele lui Van Gogh provin din *Dormitorul*, pictat la Arles în 1888. Tabloul se află acum la Art Institute din Chicago, ca și pictura lui Seurat *O după amiază pe Grande Jatte* (1886).

În lucrarea sa pentru Forțele aeriene ale armatei de uscat (141), Gibson arată că acel punct din mediul ambiant spre care se îndreaptă avionul sau automobilul devine centrul unei expansiuni centrifuge ce se comunică întregii ambianțe. Lumea pare să se desfacă în bucăți. Privind în urmă, constatăm că punctul de care se îndepărtează vehiculul reprezintă centrul unei mișcări centripete.

Tabloul lui Magritte *Plimbări euclidiene* se află la Minneapolis Institute of Art.

Spre o convergență a spațiului (p. 280—281)

Picturile pentru *Povestea lui Genji* sînt din secolul al XII-lea. Fragmentele ce ne-au

parvenit se găsesc în colecția Tokugawa și la muzeul Goto din Tokio.

Relieful în argint cu Sf. Matei se află la muzeul catedralei din Aachen.

Pentru evoluția perspectivei centrale vezi White (448), Bunim (69), Kern (233—234) și Panofsky (340).

Citatul din Cennini provine din cap. 87 al lucrării sale *Il Libro dell' Arte o Trattato della Pittura*, scrisă înainte de anul 1437.

Cele două surse ale perspectivei centrale (p. 282—285)

Primul tratat despre perspectiva centrală, *Della Pittura Libri Tre*, a fost scris de Leon Battista Alberti în 1435.

Tratatul lui Dürer, *Underweysung der Messung*, a fost publicat prima dată la Nürnberg în 1525.

Despre Vermeer și camera obscură vezi Seymour (397) și Fink (112).

Ivins (206), p. 9.

Spațiul piramidal (p. 287—293)

Thouless (418).

Imaginile remanente și adîncimea: pentru legea lui Emmert vezi Woodworth (470), p. 486, Koffka (250), cap. 6.

Gibson (143), p. 181.

Iluzii optice: Rausch (362).

Perspectiva lui Cézanne: Novotny (328).

Pentru perspectiva filmică vezi Spottiswoode (406), p. 40—43 și Arnheim (20), p. 11, 58.

Simbolismul unei lumi focalizate (p. 293—296)

Leonardo în (291), vol. 2, p. 376.

Panofsky (340), p. 161.

Cina cea de taină a lui Tintoretto, pictată în jurul anului 1560, se află în biserica San Giorgio Maggiore de la Veneția.

Centralitate și infinitate (p. 296—297)

Lucrețiu: *Despre natura lucrurilor* cartea a II-a, 1048.

Despre infinitate vezi, bunăoară Weizsäcker (438), p. 118 și urm. Spengler (404), p. 175 și urm., discută prezența infinitului în definițiile finitului ca fiind caracteristică pentru gîndirea europeană modernă.

Jocul cu regulile (p. 297—301)

Zajac despre perspectivă (477).

Lîncezeala infinitului, tablou pictat de Giorgio de Chirico în 1912, se află în colecția Pierre Matisse din New York.

CAPITOLUL 6. LUMINA

Receptarea luminii (p. 302—303)

Piaget (351), capitolele 8 și 9.

Driver (97), p. 6

Strălucirea relativă (p. 304—306)

Pentru relativitatea strălucirii vezi Wallach (430) și MacLeod (294). Citatul din Alberti provine din tratatul despre pictură. Vezi, de asemenea, Helson despre nivelul de adaptare (183, 184).

Pentru efectul tridimensional al gradienților de strălucire vezi Turhan (422) și Gibson (143), p. 94 și urm.

Pentru „umbrirea obliterantă" vezi Cott (87), p. 124.

Iluminarea (p. 306—309)

Pentru lumină și iluminare în istoria picturii vezi tratatul fundamental al lui Schöne (392).

Delacroix despre culoarea adevărată (94), 13 ian. 1857.

Lumina creează spațiu (p. 309—313)

Gehrke și Lau (132).

Goethe, *Faust*, partea a II-a, actul 3.

Pentru folosirea eclerajului în film vezi Arnheim (20), p. 65 și urm.

Microscopul cu dispozitiv de explorare prin baleiaj: Everhart (107) și Gilmore (150).

Conferința lui Mach, „De ce are omul doi ochi"?, în (292) și (293), cap. 10, subcapitolul 6.

Roger de Piles, citat după Holt (200), p. 412—413.

Citatul din Hering, după MacLeod (294), p. 11—12, care ulterior a studiat sistematic efectul de „penumbră" (295)

Umbrele (p. 313—318)

Efectul spațial al umbrelor: Lauenstein (263).

Rondul de noapte al lui Rembrandt, pictat în 1642, se află la Rijksmuseum, din Amsterdam. O analiză detaliată a folosirii luminii în acest tablou poate fi găsită în Fromentin (124), capitolele 21 și 22.

Pentru concepția primitivă despre umbre vezi Lévy-Bruhl (269), p. 54—56 și (270), p. 136 și urm.

Jung (213), p. 173.

Fig. 229 este extrasă dintr-un afiș publicitar pentru romanul *S-au întors unsprezece* (Eleven Came Back) de Mabel Seeley (New York, editura Doubleday, 1943).

Scrisoarea lui Cézanne către Bernard, 23 dec. 1904.

Pictură fără iluminare (p. 318—321)

Mach (292)

Bunim (69), p. 27, observă că Apolodor, un pictor din secolul al V-lea î.e.n., era vestit pentru efectele sale de lumină și umbră. Mărturia este, firește, indirectă, căci nu ne-a parvenit nici o operă a primilor pictori greci.

Britsch (64), p. 34—35, și Schaefer-Simmern (388), p. 22—25.

Un exemplu frapant ne este oferit de norul întunecat dinapoia chipului din portretul Simonettei pictat de Piero di Cosimo (actualmente la Chantilly).

Carpenter (73). Fig. 232 este un detaliu din *Noli me tangere* de Tițian (National Gallery, Londra).

Convorbirile lui Goethe cu Eckermann, 18 aprilie 1827. Descrierea gravurii se potrivește cel mai bine, deși nu perfect, cu lucrarea lui Rubens *Întoarcerea de la munca cîmpului*, pictată în jurul anului 1640 (Palatul Pitti, Florența). Se poate ca gravura să fi fost executată după acest peisaj. Vezi de asemenea observația lui Lindsay și Huppé că în *Lumea pe dos* a lui Brueghel (Proverbe neerlandeze) de la muzeul din Berlin, clădirile și figurile umane sînt luminate din față, deși soarele se vede departe, deasupra orizontului (276).

Simbolismul luminii (p. 321—326)

Wölfflin (467).

Vezi articolul „Lumină și întuneric" în Hastings (174), vol. 8.

Sfînta familie a lui Rembrandt, pictată în jurul anului 1644, se află în colecția Lennox din Scoția. *Coborîrea de pe cruce* (1634) se află la muzeul Ermitaj din Leningrad.

Cununia lui Samson din 1638 aparține Galeriei din Dresda. *Găteala Betsabeei* din 1643 se află la Metropolitan Museum of Art din New York.

Katz (227), p. 7 și urm., despre aspectul culorilor.

Relația dintre luminozitate și calitatea suprafeței este discutatăde Wallach (430).

Avem interpretări ale *Melancoliei* lui Dürer de la Panofsky și Sexl (341) și de la Wölfflin (465), p. 96—105.

Wölfflin (467), cap. 1.

Al treilea om este un film englezesc realizat de Carol Reed în 1949.

Pictorul și modelul, tablou creat de Georges Braque în 1939, se află în colecția Walter P. Chrysler jr.

Pentru „antagonismul forțelor contrastante", cf. doctrina lui Freud despre *ego* și *id*.

CAPITOLUL 7. CULOAREA

Perceperea culorii la animale: Ash (32).

Odilon Redon: Rewald (369).

De la lumină la culoare (p. 327—329).

Pentru aspectele antropologice ale vederii cro-

matice vezi Segall (395), p. 37—48, și Berlin (48).

Legea diferențierii este discutată în cap. IV.

Forma și culoarea (p. 329—333).

Constanța culorii: Katz și Révész (229), Wallach (431).

Helson (185) și Koffka (250), p. 254.

Experimente cu copii: Werner (440), p. 234—237, și Vicario (427).

Rorschach (375) și Schachtel (384).

Kretschmer (257), cap. 13 („Experimenteile Typenpsychologie"), p. 190—191, citează experimente care arată că ciclotimicii sînt mai sensibili la culoare, iar schizotimicii la formă. Prima categorie cuprinde persoane al căror temperament este reprezentat, la extrema lui patologică, de psihoza maniaco-depresivă. Capitolul, adăugat cărții lui Kretschmer în ediția a 7-a, nu este inclus în traducerea engleză. Traducerea conține totuși observația lui Kretschmer despre modul în care cele două tipuri se exprimă în artele vizuale (257), p. 239—241.

Matisse (300), p. 15.

Poussin, citat după Holt (200), p. 369.

Kant, *Critica puterii de judecată*, partea I, secțiunea I, cartea I, par. 14.

Charles Blanc (52), p. 23.

Cum iau naștere culorile (p. 333—335)

Newton: *Philos. Transactions of the Royal Society*, nr. 80, 1672, p. 131.

Goethe (151). Schopenhauer: *Ueber das Sehen und die Farben* (Despre vedere și culori) 1815. Helmholtz despre teoria culorilor a lui Goethe (182); de asemenea, introducerea Deanei Judd la (151). Pentru o interpretare a cuantificării nuanțelor de către Schopenhauer, vezi capitolul despre „contrastul cantitativ" în Itten (205), care eronat atribuie principiul lui Goethe.

Despre Hering vezi (190) și introducerea respectivă de Jameson și Hurvich. Teevan și Birney (412) au elaborat o bună crestomație despre istoria teoriilor culorii.

Primarele generatoare (p. 335—337).

Helmooltz despre teoria tricromatică: Teevan și Birney (412), p. 10; de asemenea Young în (412), p. 7.

Receptorii de culori din retină: Mac Nichol (296).

Principiul lui Maxwell: Rushton (382).

Complementare generatoare (p. 338—339).

Webster despre impresionism (435).

Woodworth și Schlosberg (470), p. 391.

Helholtz despre imaginile remanente (181), vol. 2, p. 240, 267.

Pentru teoria culorilor complementare vezi Parsons (342) p. 38 și urm., Woodworth (469), p. 552—553, Boring (56) p. 141—145.

O unealtă capricioasă (p. 339—341).

Patillo, *Art Bulletin*, sept. 1954, vol. 36.

Schöne (392), p. 109.

Denumirile culorilor la Newton: Biernson (50). Hiler (193), p. 211.

În căutarea armoniei. (p. 341—345)

Runge (380).

„Canonul totalității culorilor" al lui Klee în (238).

Jacobson (207).

Istoricul diagramelor cromatice este redat de Boring în (56), p. 145—154. Încercări caracteristice de clasificare a culorilor sînt descrise de Wilhelm Ostwald în introducerea sa la teoria culorii și de Munsell în lucrarea sa despre notația culorilor (319).

Ostwald, *Einführung in die Farbenlehre* (Introducere în teoria culorilor), p. 137, 146—148. Munsell (319).

Influența subiectului asupra culorii este discutată de Kandinsky (220) p. 82—85.

Hölzel (198), p. 124.

Friedländer (122) în capitolul despre restaurarea picturilor.

Schönberg (391), p. 8, Retradus din originalul german.

Atelierul lui Matisse, pictat în 1911, se află la Museum of Modern Art din New York.

Elementele scării (p. 345—348).

Chandler (74), p. 69—70, afirmă că se pot distinge în medie 214 nuanțe de gri. Freeman (117), p. 380, menționează 700 asemenea nuanțe.

Goodman (160), p. 133 și urm.

Hering (190), planșa I.

Pentru controversa despre natura verdelui vezi Boring (56), p. 131.

Sistemul de culori al lui Turner se baza pe lucrarea lui Moses Harris *Sistemul natural al culorilor* (Natural system of Colours), publicată în 1766. Vezi Gowing (164), p. 23.

Sintaxa combinațiilor (p. 348—351).

Rămîn îndatorat lui Meyer Schapiro, care mi-a sugerat să ilustrez expunerea despre perechile de culori cu diagrame triunghiulare.

Complementarele fundamentale (p. 351—356).

Goethe, în *Teoria culorilor* (Der Farbenlehre didaktischer Teil), partea a 6-a, par. 812. Traducerea îmi aparține.

Caietul de schițe al lui Delacroix se află la muzeul din Chantilly; reprodus de Guiffrey (169).

Descartes: *Reguli pentru îndrumarea minții*, regula 14.

Van Gogh despre culorile anotimpurilor, citat după Badt, (37), p. 125, 124. Descrierea picturii lui Delacroix apare într-o scrisoare din 1888 către Emile Bernard.

În cadrul experimentelor făcute de H. și S. Kreitler (256), p. 36, s-a constatat că 83% din culorile numite „tensionate" sînt perechi complementare. Vezi și discuția de la p. 374 a lucrării lor.

Badt despre operele tîrzii ale maeștrilor (36), p. 13.

Versurile Denisei Levertov sînt citate din *Dansul mîhnirii*, (The Sorrow Dance") p. 73.

McCandles (290), p. 56, referindu-se la iluminarea scenei spune: „Prin folosirea de culori calde și reci pe laturi opuse și prin variația intensității între ele se poate păstra în bună parte calitatea plastică". Carpenter (73), p. 180, afirmă că nu există modeleu fără gradația strălucirii, „iar Cézanne rareori încearcă să modeleze forma doar prin schimbări de nuanță". El conchide că modeleul numai prin schimbarea culorii nu este suficient. Cf. totuși Delacroix în *Jurnalul* său (10 iulie 1847). Vorbind despre capul Mariei Magdalena din *Hristos în mormînt* (muzeul din Boston), Delacroix susține: „Era de ajuns să colorezi întreaga zonă umbrită cu tonuri calde, reflectate, și deși porțiunea luminată și cea umbrită au aproape aceeași valoare de strălucire, tonurile reci din prima și cele calde din a doua sînt suficiente pentru redarea accentelor pe ansamblu".

Interacțiunea culorilor (p. 356—358).

Ruskin (383) p. 138. Von Allesch (5), p. 46.

Kandinsky (221), p. 17. Traducerea îmi aparține. Vezi și Herbert (189), p. 28.

Chevreul despre contrast (75).

Albers (3).

Diferențiere și nivelare: Wulf (472)

Asimilare: Jameson și Hurvich (209).

Liebmann (273), p. 308 și urm.

Matisse și El Greco (p. 358—361).

Luxul II de Matisse (1907 sau 1908) se află la Statens Museum for Kunst din Copenhaga. O versiune mai sumară, *Luxul I*, se păstrează la Musée National d'Art Moderne din Paris. Ținînd seama de considerabila imprecizie a reproducerilor în culori, cititorul nu trebuie să fie surprins găsind discrepanțe între descrierile de aici și propriile sale impresii despre o lucrare. În cazul de față, o reproducere în culori poate reda planul prim și dealul din dreapta printr-un brun-ruginiu în loc de portocaliu, pe cînd dealul din stînga poate apărea violet, iar nu purpuriu.

Reacție la culoare (p. 362).

Féré (110), p. 43—47, citat de Schachtel (384), p. 403.

Goldstein (154). Vol. 1942 din „Occupational Therapy and Rehabilitation" conține alte cîteva articole despre terapia prin culori.

Kandinsky (220), p. 61—62.

Cald și rece (p. 363—365).

Von Allesch (5), p. 234—235.

Itten (205). Albers (3), cap. 21.

Despre calitățile expresive ale diferitelor simțuri vezi Hornbostel (201),

Despre expresivitatea culorii vezi Kreitler (256), p. 67 și urm. De asemenea Chandler

(74), cap. 6. Tratarea clasică a subiectului de către Goethe apare în capitolul al şaselea din *Teoria culorilor* (151). Kandinsky despre „limbajul formei şi culorii" (220), p. 63—72.

Preferinţe pentru culori, Kreitler (226), p. 64.

Chandler (74), p. 70 şi urm., îşi începe în mod caracteristic expunerea despre acest subiect notînd: „Primele încercări din estetica experimentală a culorilor au fost în mod firesc axate pe problema caracterului plăcut sau neplăcut al culorii". Un asemenea demers este „firesc" doar dacă se porneşte de la o teorie hedonistă a artei.

Picasso, după Ashton (33), p. 35.

CAPITOLUL 8. MIŞCAREA

Mişcările oculare: Thomas (416).

Receptorii retinieni a mişcării: Lettvin (266).

Acţiune şi timp (p. 366—369).

Wertheimer (443), p. 63.

Discuţia mea despre timp este influenţată de felul în care Merleau-Ponty tratează acest subiect în (302), p. 469 şi urm.

Pentru spaţializarea timpului în memorie vezi Koffka (250), p. 446. Pentru conceptul psihologic de trecut ca aspect al prezentului, vezi Lewin (272). Cf. de asemenea afirmaţia lui Freud (în *Interpretarea viselor*) că visul transpune relaţii temporale în relaţii spaţiale. Pentru textul scrisorii atribuite lui Mozart vezi, de exemplu, Storck (409), scrisoarea nr. 179. Traducerea îmi aparţine.

Simultaneitate şi succesiune (p. 369—372).

Cei care susţin că mişcarea şi timpul sînt la fel de intrinseci picturii şi sculpturii ca şi dansului sau filmului, deoarece ochii şi picioarele spectatorilor se mişcă, şi-ar putea găsi concepţia clarificată de remarca lui Gregory (168), p. 25—26, că timpul participă la geometria aplicată „doar într-un grad elementar, adică în sensul pur calitativ că a observa, a verifica, a măsura, a înainta, a se retrage, a trasa o linie în jurul unui punct, a roti un plan în jurul unei linii etc. necesită timp şi implică anumite schimbări. Faptul important este însă acela că durata timpului consumat nu contează, pe cînd la corpurile în rotaţie, pendulele în balans, mişcările ondulatorii în general şi schimbarea curenţilor în circuitele electrice, intensitatea mişcării constituie o cantitate suplimentară ce trebuie determinată". Cu alte cuvinte, în aceste din urmă cazuri mişcarea este o parte integrantă a fenomenelor însăşi.

Despre mişcările oculare: Buswell (71), Yarbus (574), Thomas (416).

Pentru exemple de „expunere" în film şi în literatură vezi Arnheim (16) p. 248.

Lessing, *Laocoon*, cap. 16.

Grupul *Pietà* de Michelangelo (1498—1500) se află în biserica San Pietro din Roma. Firestone (113) notează că motivul pruncului Iisus dormind era folosit şi interpretat în Renaştere ca prefigurînd moartea lui Hristos.

Cînd vedem mişcarea? (p. 372—375).

Dante, *Infernul* (Inferno), cîntul 31, versurile 136—138.

Despre perceperea mişcării: Gibson (145).

Feedback kinestezic: Teuber (415), p. 198.

Duncker (100), p. 170. Oppenheimer (335).

Metelli (303).

Direcţia (p. 375—377).

Despre învîrtirea roţilor, vezi Rubin (378) şi Duncker (100), p. 168—169.

Dezvăluirile vitezei (p. 377—379).

Piéron, citat de Lecomte du Noüy (265), cap. 9, p. 145—177.

Spottiswoode (406), p. 120—122, despre sintetizarea spaţiului şi timpului.

În *Spada din stîncă* (The Sword in the Stone) de T. H. White, tînărul fiu al regelui Arthur este prezentat de preceptorul său, bufniţa Arhimede, zeiţei Atena, care, independentă în mod divin de percepţia umană a timpului, îi arată viaţa în mişcare a copacilor şi a erelor geologice (450), p. 244—251.

Dru Drury, citat de Sherrington (400), p. 120. Pentru mişcarea accelerată vezi, de asemenea, Arnheim (20).

Pirandello (352) descrie munca unui operator cinematografic în epoca filmului mut.

Minguzzi (309).

Brown (65—66), discutat de Koffka (250), p. 288 şi urm.

Mişcarea stroboscopică (p. 379—384).

Teuber (1415), p. 191.

Mişcarea stroboscopică: Boring (56), p. 588—602.

Wertheimer (443), „Dedaleum"-ul lui Horner (202).

Efectul de tunel al lui Michotte (308), partea a 2-a.

Fig. 248 este adaptată după Metzger (305), p. 12. Pentru a produce efectul de mişcare, cititorul poate tăia o fantă orizontală într-o bucată de carton alb, deplasînd apoi desenul pe verticală sub ea.

Figurile 249—251 sînt adaptate după Ternus (414), p. 150 şi 159.

Zuckerkandl despre progresie în muzică (478), cap. 4.

Unele probleme ale montajului cinematografic (p. 384—385).

Despre montaj: Reisz (367).

Filmul (Mayei Deren *Pas de doi — Coregrafii pentru aparatul de filmat* (Pas de deux — Choreographies for Camera) a fost realizat în 1945.

CAPITOLUL 9. DINAMICA

Simplitatea nu este de ajuns (p. 400—402).

Pentru un tratament mai amplu al interacţiunii dintre reducerea şi intensificarea tensiunii vezi eseul meu despre entropie şi artă (15). De asemenea, Köhler (243), cap. 8.

Dinamica şi interpretările ei tradiţionale (p. 402—404). Bergson (47), p. 21.

Bretz (63).

Forţe motrice vizibile (p. 385—389).

Michotte despre perceperea cauzalităţii (307). El diferenţiază între efectul de lansare *(effet lancement)* şi efectul de declanşare *(effet déclenchement)*.

Fig. 254, după desenul din Wertheimer (444), p. 323 a originalului în limba germană, neinclus în lucrarea rezumativă a lui Ellis (445).

O scară a complexităţii (p. 389—394).

Percepţia primitivă a vieţii: Lévy-Bruhl (270), Introducere. De asemenea Piaget (351), partea a 2-a, şi Köhler, (240), p. 376—397, retipărit în Henle (188), p. 203—221.

Heider şi Simmel (179).

Eseul lui Focillon despre mîna omului (116).

Corpul ca instrument (p. 395—397).

Psihologia dansului: Arnheim (18), p. 261—265.

Fig. 258 este adaptată după Kandinsky (219).

Dansul hindus: La Meri (259).

Descrierea sistemului lui Delsarte, după Shawn (399), p. 14.

Kleist (239). Traducere revăzută.

Imaginea kinestezică a corpului (p. 397—399).

Merleau-Ponty (302), p. 116.

Michotte (307), p. 196.

Scrierile lui Irmgard Bartenieff despre metoda lui Laban se pot obţine de la Dance Notation Bureau, New York.

Citatul din „Pictorul visînd în casa cărturarului" (The Painter Dreaming in the Scholar's House) de Howard Nemerov, în (324), este folosit cu permisiunea autorului.

Pevsner (346), p. 90.

Eliot (103), p. 7.

Leonardo, citat de Justi (215), vol. 3, p. 480.

Rorschach (375). Vezi, de asemenea, Arnheim (27), p. 74—101, și Schachtel (385).

O diagramă a forțelor (p. 404 - 408).

Kandinsky (219), p. 51.
Jonas (211), p. 147.
Weiss (437), Thompson (417).
Burchartz (70), p. 156.
Despre grafologie (vezi Klages (237) și Pulver (357); în limba engleză: Klara G. Roman (374).
Bowie (61), p. 35, 77—79, citat de Langfeld (261), p. 129.

Experimente cu tensiuni direcționate (p. 408—412).

Rausch (362) și (363).
Köhler și Wallach (249).
Werner și Wapner (442); Oppenheimer (335); Brown (66).

Mișcarea imobilă (p.412—413).

Archipenko (11).
Reinach (366). Rodin (373), p. 77, justifică picioarele întinse ale calului în galop în alt mod decît mine. Ogden (330), p. 213—215, reproduce pictura lui Géricault din 1824 (Luvru, Paris), comparînd-o cu un desen mai „corect", dar grotesc de imobil, al unui cal ce aleargă.
Muybridge (323).
Wölfflin (462), p. 72—76.

Dinamica oblicității (p. 413—417).

Un număr special al revistei *The Structurist*, consacrat oblicității în artă, a fost redactat de Bornstein (57).
Rodin (373), p. 66.
Fig. 266 provine dintr-un articol de Van Doesburg despre „contracompoziție", publicat în *De Stijl*, 1926.
Wölfflin (467), cap. 2.
Citatul din Lomazzo este adaptat după traducerea din Holt (200), p. 261.
Figurile 269 *a* și *b*, după Wölfflin (460), p. 47; *a* este de la Cancelleria, *b* de la Palatul Farnesse, ambele în Roma.

Tensiune în deformare (p. 417—420).

Rausch (363).
Henry Moore în „Țelurile sculptorului" (The Sculptor's Aims).
Rodin (373), p. 46.
Von Allesch (5).

Dinamica compoziției (p. 420—423)

Zuckerkandl (479), p. 39. Traducerea îmi aparține.
Von Allesch (5).
Lucrarea lui Hans Thoma este reprodusă din *Quickborn*, vol. 1, 15 oct. 1898.
Matisse (300), p. 33.

Efecte stroboscopice (p. 423—426)

Fig. 272, reprodusă cu permisiunea lui Rudolf Knubel, se bazează pe Fischer (114), p. 78.
Rodin (373), cap. 4. S-ar părea, totuși, că în exemplele din sculptură menționate de Rodin „mișcarea" se obține nu atît pentru că figura reprezintă faze diferite ale unei succesiuni temporale, cît datorită faptului că există o schimbare treptată a dinamicii vizuale — bunăoară, în *Epoca fierului* — de la postura relaxată a picioarelor la marea încărcătură de tensiune din piept, gît și brațe.
Riegl (372), p. 33.
Figurile 273 *a—e* sînt redate după lucrări de Picasso reproduse sub numerele 249, 209, 268, 246, și 216 în Barr (42).

Cum se naște dinamica? (p. 426—428)

Cf. Arnheim (18), p. 62.
Newman (325) și Lindemann (275) au studiat mișcarea gama.

Exemple din artă (p. 428—431)

Învierea, pictată de Piero della Francesca în jurul anului 1450, se află la primăria din Borgo San Sepolcro.
Bach, *Pasiunea după Matei*, nr. 46, recitativ.

CAPITOLUL X. EXPRESIA

Balzac despre expresivitatea mersului (40), p. 166.

O tratare mai teoretică a psihologiei expresiei poate fi găsită în Arnheim (24).

Teorii tradiționale (p. 433—436)

Articolul despre „fiziognomonie", în Encyclopaedia Britannica, ediția a 11-a, vol. 21, p. 550.
Citatul tradus din Claudius (77), vol. 1, p. 177.
Berkeley, *Eseu despre o nouă teorie a vederii* (An Essay Towards a New Theory of Vision), par. 65.
Darwin (90).
Citatul din Lipps este tradus după (278), p. 359. Cf. de asemenea expunerea despre empatie în Lipps (276) și în Langfeld (261), p. 113 și urm. Poziția teoretică a lui Lipps, relativ complexă, este discutată în Arnheim (24), p. 159—160 și (17).
Friedländer despre coloane (122), p. 125.
Teoriile estetice privind expresia sînt discutate de Osborne (336), capitolele 4 și 5.

Expresia fixată în structură (p. 436—441)

James (208), cap. 6, p. 147. El se referă la un subiect oarecum diferit — raporturile dintre sistemul nervos și experiența psihică — , dar raționamentul folosit se aplică și în domeniul expresiei.
Pentru psihologia gestaltistă a expresiei vezi Wertheimer, (446), p. 94—96, Köhler (241), p. 216—247, Koffka (250) p. 654—661, Arnheim (24) și Asch (31), capitolele 5—7.
Jane Binney, o studentă a mea, a efectuat experimental la Sarah Lawrence College în 1946. O discuție mai detaliată în (24).
În geometria proiectivă, parabola ca secțiune conică este intermediară între secțiunea orizontală a conului (cercul) și cea verticală (triunghiul isoscel).
Wölfflin despre cupola bisericii San Pietro (460), p. 306. Vom nota totuși că, după Michelangelo, arhitectul manierist Giacomo della Porta a modificat întrucîtva lanterna și conturul exterior în sensul unei imponderabilități sporite; cf. Frey (121), p. 66.
Fig. 278 este adaptată după Wölfflin (460), p. 297. Am corectat o eroare tehnică din desenul lui Wölfflin, datorită căreia centrele cercurilor erau plasate puțin prea sus.
Scrisoarea lui Van Gogh poartă data de 8 mai 1882.
Ruskin despre personificarea naturii, în *Pictorii moderni* (Modern Painters), vol. 3, cap. 12.
Observațiile lui Goethe despre descrierea caracterelor apar într-un eseu despre Newton inclus în *Teoria culorilor*.
Pentru percepția fizionomică cf. Werner (440), p. 67—82, și Köhler (245).
Exemplele din limbi primitive sînt după Lévy-Bruhl (269).
Braque (62). Despre metafore vezi Arnheim (29).
Schizofrenicii par să recadă într-un tip primitiv de logică. În studiul său despre raporturile dintre gîndirea normală și gîndirea schizofrenicilor, E. von Domarus formulează următorul principiu: „Pe cînd persoana normală acceptă identitatea numai pe baza unor subiecte identice, paleologicianul acceptă indentitatea bazată pe predicate identice". Vezi Arieti (13).

Simbolismul în artă (p. 443—447)

Pentru simbolismul freudian în artă cf. Arnheim (18), p. 215—221.
Fig. 279: natura statică a lui Cézanne, pictată în jurul anului 1890, se află la National Gallery, Washington. Tabloul lui Picasso *Natură statică cu pasăre* (1942) este reprodus în Boeck (55), p. 81.

BIBLIOGRAFIE

1. ABBOTT, EDWIN A. Flatland. A romance of many dimensions by A. Square. New York, 1952.
2. ADRIAN, E.D. The physical background of perception. Oxford, 1947.
3. ALBERS, JOSEF. Interaction of color. New Haven, Conn., 1963.
4. ALEXANDER, CHRISTOPHER și SUSAN CAREY. Subsymmetries. Perception and Psychophysics 1968, vol. 4, pp. 73—77.
5. ALLESCH, G. J. von. Die aesthetische Erscheinungsweise der Farben. Psychol. Forschung 1925, vol. 6, pp. 1—91, 215—281.
6. ALLPORT, GORDON W. Change and decay in the visual memory image. Brit. Journal Psych. 1930, vol. 21, pp. 133—148.
7. ——— și LEO J. POSTMAN. The basic psychology of rumor. Transact. New York Acad. Sciences 1945, Series II, pp. 61—81.
8. ALSCHULER, ROSE H. și LA BERTA WEISS HATTWICK. Painting and personality. Chicago, 1947.
9. AMES, ADALBERT, Jr., C. A. PROCTOR și BLANCHE AMES. Vision and the technique of art. Amer. Acad. Arts and Sciences 1923, vol. 58, No. 1.
10. ANASTASI, ANNE și JOHN P. FOLEY, Jr. A survey of the literature on artistic behavior in the abnormal. I. Journal General Psych., 1941, col. 25, pp. 111—142; II. Annals New York Acad. Science 1941, vol. 42, pp. 1—112; III. Psychol. Monogr. 1940, vol. 52 No. 6; IV. Journal General Psych. 1941, vol. 25, pp. 187—237.
11. ARCHIPENKO, ALEXANDER, Archipentura — a new development in painting. Catalogue. New York: Anderson Gall, 1928.
12. ARGELANDER, ANNELIES. Das Farbenhören und der synaesthetische Faktor der Wahrnehmung. Jena, 1927.
13. ARIETI, SILVANO, Special logic of schizophrenic and other autistic thought, Psychiatry 1948, vol. 11, pp. 325—338.
14. ARNHEIM, RUDOLF. Inverted perspective in art; display and expression. Leonardo, Spring 1972, vol. 5, pp. 125—135.
15. ———. Entropy and art: an essay on order and disorder. Berkeley și Los Angeles, 1971.
16. ———. Visual Thinking. Berkeley și Los Angeles, 1969.
17. ———. Abstraction and empathy in retrospect. Confinia Psychiatrica 1967, vol. 10, pp. 1—15.
18. ———. Toward a psychology of art. Berkeley și Los Angeles, 1966.
19. ———. Picasso's Guernica. Berkeley și Los Angeles, 1962. (Reeditată în 1973 sub titlul: The genesis of a painting).
20. ———. Film as art. Berkeley și Los Angeles, 1957.
21. ———. și colab. Inside and outside in architecture. Journal Aesth. Art Critic. 1966, vol. 25, pp. 3—15.
22. ———. The priority of expression. Journal Aesth. Art Crit. 1949, vol. 8, pp. 106—109.
23. ———. Concerning the dance. *În* Arnheim (18) pp. 261—255.
24. ———. The gestalt theory of expression *În* Arnheim (18) pp. 51—73.
25. ———. Gestalt psychology and artuforistic *În* Whyte (452) pp. 196—208.
26. ———. The holes of Henry Moore. *În* Arnheim (18) pp. 245—255.
27. ———. Perceptual and aesthetic aspects of the movement response. *În* Arnheim (18) pp. 74—89.
28. ———. Perceptual abstraction and art. *În* Arnheim (18) pp. 27—50.
29. ——— Psychological notes on the poetical process. *În* Arnheim și colab. Poets at Work. New York, 1948.
30. ——— și ABRAHAM KLEIN. Perceptual analysis of a Rorschach card. *În* Arnheim (18) pp. 90—101.
31. ASCH, SOLOMON E. Social psychology. New York, 1952.
32. ASH, PHILIP. Sensory capacities of infrahuman mammals. Psych. Bull. 1951, vol. 48.
33. ASHTON, DORE, sub red. Picasso on art. New York, 1972.
34. ATTNEAVE, FRED. Multistability in perception. Scient. Amer., dec. 1971, vol. 225, pp. 63—72.
35. BADER, ALFRED. Geisteskranker oder "Künstler? Berna, 1972.
36. BADT, KURT. Einfachheit in der Malerei. *În* Badt. Kunsttheoretische Versuche. Köln, 1968.
37. ———. Die Farbenlehre Van Goghs. Köln, 1961.
38. ———. Eugène Delacroix, drawings. Oxford, 1946.
39. BAHNSEN, POUL. Eine Untersuchung über Symmetrie und Asymmetrie bei visuellen Wahrnehmungen. Zeitschr. Psych. 1928, vol. 108, pp. 129—154.
40. BALZAC, HONORÉ de. Traité de la vie élégante, suivi de la théorie de la démarche. Paris, 1922.
41. BARLACH, Ernst. Aus seinen Briefen. München, 1949.
42. BARR, Alfred H., sub red. Picasso — 40 years of his art. New York, 1939.
43. BARTLEY, S. HOWARD și H. J. ADAIR. Comparisons of phenomenal distance in photographs of various sizes. Journal Psych. 1959, vol. 47, pp. 289—295.
44. BAUDELAIRE, CHARLES. Oeuvres complètes. Paris, 1961.
45. BAZIN, ANDRÉ. What is cinema? Berkeley și Los Angeles, 1967.
46. BENDER, LAURETTA. A visual motor gestalt test and its clinical use. New York, 1938.
47. BERGSON, HENRI. Le rire. Paris, 1940. (Trad. engl.: Laughter, Gloucester, Mass., fără dată).
48. BERLIN, BRENT și PAUL KAY, Basic color terms: their universality and evolution. Berkeley și Los Angeles, 1969.
49. BERLINER, ANNA. Lectures on visual psychology. Chicago, 1948.
50. BIERNSON, GEORGE. Why did Newton see indigo in the spectrum? Amer. Journal Physics 1972, vol. 40, pp. 526—533.
51. BLAKE, ROBERT R. și GLENN V. RAMSAY, sub red. Perception, an approach to personality. New York, 1951.
52. BLANC, CHARLES. Grammaire des arts du dessin, Paris, 1870.
53. BLANSHARD, FRANCES BRADSHAW. Retreat from likeness in the theory of painting. New York, 1945.
54. BOAS, FRANZ. Primitive art. Cambridge, Mass., 1927.
55. BOECK, WILHELM și JAIME SABARTÉS. Picasso, New York, 1961.
56. BORING, EDWIN G. Sensation and perception in the history of experimental psychology. New York, 1942.
57. BORNSTEIN, ELI, sub red. The oblique in art. Număr special al revistei *The Structurist* 1969, No. 9.
58. BOSSERT, HELMUTH THEODOR, The art of ancient Crete. London, 1937.
59. BOWER, T.G.R. The object in the world of the infant. Scient. Amer., oct. 1971, vol. 225, pp. 30—38.
60. ———. The visual world of infants. Scient. Amer., dec. 1966, vol. 215, pp. 80—91.
61. BOWIE, HENRY P. On the laws of Japanese painting. New York, 1911.
62. BRAQUE, GEORGES, Notebook 1917—1947. New York, fără dată.
63. BRETZ, RUDY. Television cutting technique. Journal Soc. Motion Pict. Engineers 1950, vol. 54, pp. 247—267.
64. BRITSCH, GUSTAF. Theorie der bildenden Kunst, München, 1926.
65. BROWN, J. F. Ueber gesehene Geschwindigkeiten, Psychol. Forschung 1928, vol. 10, pp. 84—101.

66. ———. The visual perception of velocity. Psychol. Forschung 1931, vol. 14. pp. 199—232.
67. BRUNER, JEROME S. și DAVID KRECH, sub red. Perception and personality. Durham, N.C., 1950.
68. BRUNSWIK, EGON. The psychology of objective relations. *În* Marx (298) pp. 386—391.
69. BUNIM, MIRIAM SCHILD. Space in medieval painting and the forerunners of perspective. New York, 1940.
70. BURCHARTZ, MAX ALBRECHT. Gleichnis der Harmonie. München, 1949.
71. BUSWELL, G. TH. How people look at pictures. Chicago, 1935.
72. CARMICHAEL, LEONARD, H. P. HOGAN și A. A. WALTER. An experimental study of the effect of language on the reproduction of visually perceived form. Journal Exper. Psych. 1932, vol. 15, pp. 73—86.
73. CARPENTER, JAMES M. Cézanne and tradition. Art Bull. 1951, vol. 33, pp. 174—186.
74. CHANDLER, ALBERT R. Beauty and human nature. New York, 1934.
75. CHEVREUL, MICHEL EUGÈNE. De la loi du contraste simultané, etc. Paris, 1899. (Trad, engl.: Principle of harmony and contrasts of color. New York, 1967).
76. CLARK, ARTHUR B. The child's attitude towards perspective problems. Studies in Education 1897, vol. 1.
77. CLAUDIUS, MATTHIAS, Sämtliche Werke des Wandsbecker Boten, Dresden, 1938.
78. COCTEAU, JEAN. Le rappel à l'ordre, Paris, 1918.
79. ———. La difficulté d'être. Monaco, 1957. (Trad. engl: Difficulty of being. New York, 1967).
80. COHEN, MORRIS R. și ERNEST NAGEL. An introduction to logic and scientific method. New York, 1934.
81. COOMARASWAMY, ANANDA K. Why exhibit works of art? London, 1943. (Ed. amer.: Christian and oriental philosophy of art. New York, 1957).
82. ———. Figures of speech or figures of thought? London, 1946
83. COOPER, DOUGLAS. Paul Klee, Harmondsworth, 1949.
84. ———. Pablo Picasso: Les Déjeuners. New York, 1963.
85. CORBALLIS, MICHAEL C. și IVAN L. BEALE. On telling left from right. Scient. Amer., martie 1971, vol. 224. pp. 96—104.
86. ———. Bilateral symmetry and behavior. Psych. Review 1970, vol. 77, pp. 451—464.
87. COTT, HUGH B. Animal form in relation to appearance. *În* Whyte (452) pp. 121—156.
88. COURANT, RICHARD și HERBERT ROBBINS. What is mathematics? New York, 1951.
89. COUTURIER, MARIE-ALAIN. Se garder libre. Paris, 1962.
90. DARWIN, CHARLES. The expression of emotions in man and animal. Westport, Conn., 1955.
91. DEAN, ALEXANDER, Fundamentals of play directing. New York, 1946.
92. DELACROIX, EUGÈNE, Mein Tagebuch. Berlin, 1918.
93. ———. Oeuvres littéraires. Paris, 1923.
94. ———. Journal, Paris, 1950 (Trad. engl.: The journal of E.D., New York, 1937).
95. DENNIS, WAYNE, sub red. Readings in general psychology. New York, 1950.
96. DINNERSTEIN, DOROTHY și MICHAEL WERTHEIMER. Some determinants of phenomenal overlapping. Amer. Journal Psych. 1957, vol. 70, pp. 21—37.
97. DRIVER. S. R. The book of Genesis, London, 1926.
98. DUNCAN, DAVID DOUGLAS, Picasso's Picassos. New York, fără dată.
99. DUNCKER, KARL. Ueber induzierte Bewegung. Psychol. Forschung 129, vol. 12, pp. 180—259.
100. ———. Induced motion. *În* Ellis (104) pp. 161—172.
101. DUTHUIT, GEORGES. The fauvist painters. New York, 1950.
102. Ehrenfels, Christian von. Ueber Gestaltqualitäten. *În* Weinhandl (436) pp. 11—43.
103. ELIOT, T. S. Four quartets. New York, 1943.
104. ELLIS, WILLIS D., sub red. A source book of gestalt psychology. New York, 1939.
105. ENG, HELGA. The psychology of children's drawings. New York, 1931.
106. EVANS, C. R. și A. D. J. ROBERTSON, sub red. Brain physiology and psychology. Berkeley și Los Angeles, 1966.
107. EVERHART, THOMAS E. și THOMAS L. HAYES. The scanning electron microscope. Scient. Amer., ian. 1972, vol. 226, pp. 55—69.
108. FARNHAM-DIGGORY, SYLVIA, sub red. Information processing in children. New York, 1972.
109. FENOLLOSA, ERNEST FRANCISCO. The Chinese written characters as a medium for poetry. London 1936.
110. FÉRÉ CHARLES. Sensation et mouvement. Paris, 1900.
111. FIEDLER, KONRAD, Vom Wesen der Kunst. München, 1942.
112. FINK, DANIEL A. Vermeer's use of the camera obscura. Art Bull. 1971, vol. 53, pp. 493—505.
113. FIRESTONE, G. The sleeping Christ child in Italian Renaissance representations of the Madonna. Marsyas 1942, vol. 2, pp. 43—62.
114. FISCHER, THEODOR. Vorträge über Proportionen. Berlin, 1955.
115. FLEMING, WILLIAM. The element of motion in Baroque art and music. Journal Aesth. Art Crit. 1946, vol. 5, pp. 121—128.
116. FOCILLON, HENRI. Vie des formes. Paris, 1939. (Trad. engl.: Life of forms in art. New York, fără dată).
117. FREEMAN, ELLIS. Principles of general psychology. New York, 1939.
118. FREUD, SIGMUND. Beyond the pleasure principle. New York, 1970.
119. ———. Leonardo da Vinci. New York 1932.
120. ———. The relation of the poet to daydreaming. În Freud, Collected Papers, vol. 4, London, 1949.
121. FREY DAGOBERT. Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft. Darmstadt, 1970.
122. FRIEDLÄNDER, MAX J. Von Kunst und Kennerschaft. Berlin, 1957. (Trad. engl.: On art and connoisseurship. Los Angeles, fără dată).
123. FRITSCH, VILMA. Links und rechts in Wissenschaft und Leben. Stuttgart, 1964. (Trad. engl.: Left and right in science and life. London. 1968).
124. FROMENTIN, EUGÈNE. Les maitres d'autrefois. Wien, fără dată. (Trad. engl.: The masters of past time. New York, 1948).
125. FUCHS, WILHELM. On transparency. *În* Ellis (104) pp. 89—103.
126. GAFFRON, MERCEDES. Right and left in pictures. Art Quarterly 1950, vol. 13, pp. 312—313.
127. ———. Die Radierungen Rembrandts. Mainz, 1950.
128. GALLATIN, A. E., sub red. Of art. New York, 1945.
129. GALTON, FRANCIS. Inquiries into human faculty. New York, 1908.
130. GARDNER, MARTIN. Of optical illusions, etc. Scient. Amer. mai 1970, vol. 222, pp. 124—127.
131. GAZZANIGA. MICHAEL S. The split brain in man. Scient. Amer., aug. 1967, vol. 217, pp. 24—29.
132. GEHRCKE, E. și E. LAU. Ueber Erscheinungen beim Sehen kontinuierlicher Helligkeitsverteilungen. Zeitschr. Sinnesphysiol. 1922, vol. 53, pp. 174—178.
133. GELB, ADHEMAR. Zur medizinischen Psychologie und philosophischen Anthropologie. Acta Psychol. 1937, vol. 3, pp. 193—271.
134. ———. și KURT GOLDSTEIN. Analysis of a case of figural blindness. *În* Ellis 104 pp. 315—325.
135. GELLERMANN, LOUIS W. Form discrimination in chimpanzees and two-year-old children. Psychol. Seminary and Journal Genet. Psych. 1933, vol. 42, pp. 2—27.
136. GESCHWIND, NORMAN. Language and the brain. Scient. Amer., apr. 1972, vol. 226, pp. 76—83.
137. GESCHWIND, NORMAN. The organization of language and the brain. Science 1970, vol. 170, pp. 940—944.
138. GESELL, ARNOLD, Infant vision. Scient. Amer., feb. 1950, vol. 182, pp. 20—22.
139. GHENT, LILA. Recognition by children

of realistic figures, etc. Canad. Journal Psych. 1960, vol. 14, pp. 249—256.
140. GIBSON, ELEANOR J. și RICHARD D. WALK. The „visual cliff." Scient. Amer., apr. 1960, vol. 202, pp. 64—71.
141. GIBSON, JAMES J. Motion picture testing and research. Report No. 7. U. S. Army Airforces Aviation Psych. Program. Washington, D. C., 1947.
142. ———. Adaptation, aftereffect, and contranst, etc. Journal Exper. Psych. 1933, vol. 16, pp. 1—31.
143. ———. The perception of the visual world. Boston, 1950.
144. ———. What is a form? Psychol. Review 1951, vol. 58, pp. 403—412.
145. ———. What gives rise to the perception of motion? Psychol. Review 1968, vol. 75, pp. 335—346.
146. ———. și colab. The change from visible to invisible. Perception and Psychophysics 1969, vol. 5, pp. 113—116.
147. ———. și DORIS ROBINSON. Orientation in visual perception. Psychol. Monogr. 1935, vol. 46, No. 6. pp. 39—47.
148. GIEDION, SIEGFRIED. The eternal present, vol. I: The beginnings of art. New York, 1962.
149. GILINSKY, ALBERTA S. Perceived size and distance in visual space. Psychol. Review 1951, vol. 58, pp. 460—482.
150. GILMORE, C. P. The scanning electron microscope. New York, 1972.
151. GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON. Zur Farbenlehre. (Trad. engl.: Theory of colors. Cambridge, Mass., 1970).
152. GOLDHAMER, H. The influence of area, position, and brightness in visual perception of a reversible configuration. Amer. Journal of Psych. 1934, vol. 46, pp. 189—206.
153. GOLDMEIER, ERICH, Progressive changes in memory traces. Amer. Journal Psych. 1941, vol. 54, pp. 490—503.
154. GOLDSTEIN, KURT. Some experimental observations concerning the influence of colors on the function of the organism. Occup. Therapy and Rehabil., 1942, vol. 21, pp. 147—151.
155. GOLOMB, CLAIRE, Evolution of the human figure in a three-dimensional medium. Developm. Psych. 1972, vol. 6, pp. 385—391.
156. GOMBRICH, E. H. The story of art. New York, 1950.
157. ———. Art and Illusion. New York, 1960
158. ———. Meditations on a hobby horse. *În* Whyte (452) pp. 209—222.
159. GOODENOUGH, FLORENCE L., Measurement of intelligence by drawings. Yonkers, N. Y., 1926.
160. GOODMAN, NELSON. Languages of art. Indianapolis, Ind., 1968.
161. GOODNOW, JACQUELINE J. Rules and repertoires, rituals and tricks of the trade, etc. *În* Farnham-Diggory (109).
162. GOTTSCHALDT, KURT. Gestalt factors and repetition. *În* Ellis (104) pp. 109—122.
163. GOUDE, GUNNAR și INGA HJORTZBERG. An experimental provning, etc. University of Stockholm, 1967.
164. GOWING, LAWRENCE. Turner: imagination and reality. New York 1966.
165. GRAVES, MAITLAND. Design judgment test. New York, 1946.
166. GREEK painting. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1944.
167. GREENOUGH, HORATIO. Form and function. Berkeley și Los Angeles, 1947.
168. GREGORY, C. C. L. Shape and distance considered by an astronomer. *În* White (452) pp. 23—42.
169. GUIFFREY, JEAN, sub red. Le voyage de Eugène Delacroix au Maroc. Paris, 1913.
170. HABER, R. N. Eidetic images. Scient. Amer., apr. 1969, vol, 220, pp. 36—44.
171. HANAWALT, NELSON GILBERT. Memory traces for figures in recall and recognition. Archives Psych. 1937, No. 26.
172. HARRIS, DALE. Children's drawings. New York, 1963.
173. HARTMANN, GEORGE W. și WILLIAM R. SICKLES. The theory of order. Psychol. Review 1942, vol. 49, pp. 403—421.
174. HASTINGS, JAMES, sub red. Encyclopedia of religion and ethics. New York, 1916.
175. HASTORF, A. H. The influence of suggestion on the relationship between stimulus size and perceived distance. Journal Psych. 1950, vol. 29, pp. 195—217.
176. HAYTER, STANLEY WILLIAM. The convention of line. Magazine of Art 1945, vol. 38, pp. 92—95.
177. HEBB. D. O. The organization of behavior. New York, 1949.
178. ——— și ESME N. FOORD. Errors of visual recognition and the nature of the trace. Journal Exper. Psych. 1945, pp. 335—348.
179. HEIDER, FRITZ și MARIANNE SIMMEL. An experimental study of apparent behavior. Amer. Journal of Psych. 1944, vol. 57, pp. 243—259.
180. HEIMHOLTZ, HERMANN von. Popular scientific lectures. New York 1962.
181. ———. Handbuch der physiologischen Optik. Hamburg, 1910. (Trad. engl.: Treatise on physiological optics. New York, 1962).
182. ———. On Goethe's scientific researches. *În* Helmholtz (180) pp. 1—21.
183. HELSON, HARRY. Adaptation-level as frame of reference for prediction, etc. Amer. Journal Psych. 1947, vol. 60, pp. 1—29.
184. ———. Adaptation-level theory. New York, 1964.
185. ———. Fundamental problems in color vision. Journal Exper. Psych. 1938, vol. 23, pp. 439—476.
186. HEMPEL, EBERHARD. Francesco Borromini. Wien, 1924.
187. HEMPSTEAD, L. The perception of visual form. Amer. Journal Psych. 1900, vol. 12, pp. 185—192.
188. HENLE, MARY, sub red. Documents of gestalt psychology. Berkeley și Los Angeles, 1961.
189. HERBERT, ROBERT L., Modern artists on art. Englewood Cliffs, N. J. 1964.
190. HERING, EWALD. Outlines of a theory of the light sense. Cambridge, Mass., 1964.
191. HERTZ, MATHILDE. Figural perception in the jay bird. *În* Ellis (104) pp. 238—252.
192. HILDEBRAND, ADOLF. Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Baden-Baden, 1961. (Trad. engl.: The problem of form. New York, 1907).
193. HILER, HILAIRE. Some associative aspects of color. Journal Aesth. Art Crit. 1946, vol. 4, pp. 203—217.
194. HOCHBERG, CAROL BARNES și JULIAN E. HOCHBERG. Familiar size and the perception of depth. Journal Psych. 1952, vol. 34, pp. 107—114.
195. HOCHBERG, JULIAN. The psychophysics of pictorial perception. Audio-Visual Commun. Review, sept./oct. 1962, vol. 10, pp. 22—54.
196. ——— și VIRGINIA BROOKS. Pictorial recognition as an unlearned ability. Amer. Journal Psych. 1962, vol. 75, pp. 624—628.
197. ——— și Edward McAlister. A quantitative approach to figural „goodness." Journal Exper. Psych. 1953, pp. 361—364.
198. HÖLZEL, ADOLF. Ueber künstlerische Ausdrucksmittel. Kunst für Alle, dec. 15, 1904.
199. HOGARTH, WILLIAM. The analysis of beauty. New York, 1955.
200. HOLT, ELIZABETH GILMORE, sub red. Literary sources of art history. Princeton, N. J., 1947.
201. HORNBOSTEL, ERICH MARIA VON. The unity of the senses. *În* Ellis (104) pp. 210—216.
202. HORNER, W. G. On the properties of the Daedaleum, a new instrument of optical illusion. London and Edinburgh Philos. Magazine and Journal of Science 1834, vol. 4, pp. 36—41.
203. HUBEL, D. H. și T. N. WIESEL. Receptive fields of single neurones in the cat's striate cortex. *În* Evans și Robertson (106) pp. 129—150.
204. HUNGERLAND, HELMUT. Consistency as a criterion in art criticism. Journal Aesth. Art. Crit. 1948, vol. 7, pp. 93—112.
205. ITTEN, JOHANNES. The art of color. New York, 1961.
206. IVINS, WILLIAM M. On the rationalization of sight. Metropolitan Museum of Art Papers, No. 8. New York, 1938.
207. JACOBSON, EGBERT. Basic color. Chicago, 1948.
208. JAMES, WILLIAM. The principles of psychology. New York, 1950.

209. JAMESON, DOROTHEA şi LEO M. HURVICH. From contrast to assimilation: in art and in the eye. Sub tipar.
210. JANIS, HARRIET şi SIDNEY. Picasso — the recent years, 1939—1946. Garden City, N. Y., 1946.
211. JONAS, HANS. The phenomenon of life. New York, 1966.
212. JULESZ, BELA. Foundations of cyclopean perception. Chicago, 1971.
213. JUNG, CARL, GUSTAV. The integration of the personality. New York, 1939.
214. ———. Modern man in search of a soul. London, 1947.
215. JUSTI, CARL. Winckelmann und seine Zeitgenossen. Leipzig, 1923.
216. KAHNWEILER, DANIEL-HENRY. Juan Gris, his life and work. New York, 1947.
217. ———. Klee. Paris, 1950.
218. KAINZ, FRIEDRICH. Gestaltgesetzlichkeit und Ornamententwicklung. Zeitschr. angew. Psych. 1927, vol. 28, pp. 267—327.
219. KANDINSKY, WASSILY. Punkt und Linie zur Fläche, München, 1926.
220. ———. Concerning the spiritual in art. New York, 1946.
221. ———. Rückblick. Baden-Baden, 1955. (Trad. engl.: Reminiscences. *În* Herbert (189) pp. 19—44).
222. KANIZSA, GAETANO. Condizioni ed effetti della transparenza fenomenica. Rivista Psicol. 1955, vol. 49.
223. ——— şi GIORGIO TAMPIERI. Nuove osservazioni sull' orientamento retinico ed ambientale. *În* Kanizsa (224) pp. 49—68.
224. ——— şi GIOVANNI VICARIO, sub red. Ricerche sperimentali sulla percezione. Trieste, 1968.
225. KATZ, DANIEL şi colab. Public opinion and propaganda. New York, 1954.
226. KATZ, DAVID. Gestalt psychology. New York, 1950.
227. ———. The world of color. London, 1935.
228. ———. Ein Beitrag zur Kenntnis der Kinderzeichnungen. Zeitschr. Psych. 1906, vol. 41, pp. 241—256.
229. ——— şi G. RÉVÉSZ. Experimentelle Studien zur vergleichenden Psychologie. Zeitschr. angew. Psych. 1921, vol. 18, pp. 307—320.
230. KELLOGG, RHODA. Analyzing children's art. Palo Alto, Calif., 1969.
231. KENNEDY, JOHN M. Icons and information. *În* Olson (331).
232. KEPES, GYORGY. Language of vision. Chicago, 1944.
233. KERN, GUIDO JOSEPH. Die Anfänge der zentralperspecktivischen Konstruktion in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts. Mitt. Kunsthist. Inst. Florence 1912, vol. 2, pp. 39-65.
234. ———. Die Grundzüge der linearperspektivischen Darstellung, etc. Leipzig. 1904.
235. KERR, MADELINE. Children's drawings of houses. Brit. Journal Med. Psych. 1936, vol. 16, pp. 206 şi urm.
236. KERSCHENSTEINER, GEORG. Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung. München. 1905.
237. KLAGES, LUDWIG. Handschrift und Charakter. Leipzig. 1923.
238. KLEE, PAUL. The thinking eye. New York.
239. KLEIST, HEINRICH VON. Essay on the puppet theatre. Partisan Review, ian. - feb. 1947, pp. 67—72.
240. HÖHLER, WOLFGANG. Selected papers. New York, 1971.
241. ———. Gestalt psychology, New York, 1947.
242. ———. Dynamics in psychology. New York, 1940.
243. ———. The place of value in a world of facts. New York, 1938.
244. ———. The mentality of apes. New York, 1931.
245. ———. Psychological remarks on some questions of anthropology. *În* Köhler (240) pp. 376—397.
246. ———. Die physischen Gestalten in Ruhe und im stationären Zustand. Braunschweig, 1920.
247. ——— şi DAVID A. EMERY. Figural aftereffects in the third dimension of visual space. Amer. Journal Psych. 1947, vol. 60, pp. 159—201.
248. ——— şi RICHARD HELD. The cortical correlate of pattern vision. Science 1949, vol. 110, pp. 414—419.

249. ———. şi HANS WALLACH. Figural aftereffects. Proc. Amer. Philos. Soc. 1944, vol. 88, No. 4, pp. 269—357.
250. KOFFKA, KURT. Principles of gestalt psychology. New York, 1935.
251. ———. The growth of the mind. New York, 1924.
252. ———. Some problems of space perception. *În* Murchison (320) pp. 161—187.
253. KOHLER, IVO. Experiments with goggles Scient. Amer., mai 1962, vol. 206, pp. 63—72.
254. KOPFERMANN, HERTHA. Psychologische Untersuchungen über die Wirkung zweidimensionaler Darstellungen, etc. Psychol. Forschung 1930, vol. 13, pp. 292—364.
255. KRECH, DAVID şi RICHARD CRUTCHFIELD. Theory and problems of social psychology. New York, 1948.
256. KREITLER, HANS şi SHULAMITH. Psychology of the arts. Durham, N. C., 1972.
257. KRETSCHMER, ERNST, Körperbau und Charakter. Berlin, 1936. (Trad. engl.: Physique and character. New York, 1936).
258. KÜHN, HERBERT. Die Kunst der Primitiven. München, 1923.
259. LA MERI. The gesture language of the Hindu dance. New York, 1964.
260. LANGE, JULIUS. Die Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst. Strasbourg, 1899.
261. LANGFELD, HERBERT SIDNEY. The aesthetic attitude. New York, 1920.
262. LAPORTE, PAUL M. The space-time concept in the work of Picasso. Magazine of Art, ian. 1948, pp. 26—32.
263. LAUENSTEIN, LOTTE. Ueber räumliche Wirkung von Licht und Schatten. Psychol. Forschung 1938, vol. 22, pp. 267—319.
264. LAWRENCE, MERLE. Studies in human behavior. Princeton, N. J., 1949.
265. LECOMTE DU NOÜY, PIERRE. Biological time. New York, 1937.
266. LETTVIN, J. Y. şi colab. What the frog's eye tells the frog's brain. *În* Evans şi Robertson (106) pp. 95—122.
267. LEVERTOV, DENISE. The sorrow dance. New York, 1963.
268. LEVINSTEIN, SIEGFRIED. Kinderzeichungen bis zum vierzehnten Lebensjahr, Leipzig, 1905.
269. LÉVY-BRUHL, LUCIEN. How natives think. New York, fără dată.
270. ———. The „soul" of the primitive. Chicago, 1971.
271. LEWIN, KURT. Ueber die Umkehrung der Raumlage, etc. Psychol. Forschung 1923, vol. 3, pp. 210—261.
272. ———. Defining the „field at a given time". *În* Lewin. Field theory in social science, pp. 43—59. New York, 1951.
273. LIEBMANN, SUSANNE. Ueber das Verhalten farbiger Formen bei Heiligkeitsgleichheit, etc. Psychol. Forschung 1927, vol. 9, pp. 300—353.
274. LIESEGANG, P. Zahlen und Quellen zur Geschichte der Projektionskunst, etc. Berlin, 1926.
275. LINDEMANN, ERICH. Gamma movement. *În* Ellis (104) pp. 173—181.
276. LINDSAY, KENNETH şi BERNARD HUPPÉ. Meaning and method in Brueghel's painting. Journal Aesth. Art Crit. martie 1956, vol. 14, pp. 376—386.
277. LIPPS, THEODOR. Aesthetische Einfühlung. Zeitschr. Psych. Physiol. Sinnesorgane 1900, vol. 22, pp. 415—450.
278. ———. Aesthetik. *În* Lipps şi colab. Systematische Philosophie, Berlin, 1907.
279. LORAN, ERLE. Cézanné's composition. Berkeley şi Los Angeles, 1943.
280. LORD, JAMES. A Giacometti portrait. New York, fără dată.
281. LORENZ, K. Z. The role of gestalt perception in animal and human behavior. *În* Whyte (452) pp. 157—178.
282. LÖWENFELD, VIKTOR. The nature of creative activity. New York, 1939.
283. ———. Tests for visual and haptic attitudes. Amer. Journal Psych. 1945, vol. 58, pp. 100—111.
284. ———. Creative and mental growth. New York, 1947.
285. LÖWY, EMANUEL. Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst. Roma, 1900.
286. LUNEBURG, RUDOLF K. Mathematical analysis of binocular vision. Princeton, N. J., 1947.

287. LUQUET, GEORGES HENRI. Les bonhommes têtards dans le dessin enfantin. Journal de Psych. 1920, vol. 27, pp. 684 și urm.
288. LURIA, A. R. Speech and the regulation of normal and abnormal behavior. New York, 1961.
289. LYONS, JOHN. Introduction to theoretical linguistics. Cambridge, Eng. 1968.
290. McCANDLESS, STANLEY, A method of lighting the stage. New York, 1939.
291. McCURDY, EDWARD, sub red. The notebooks of Leonardo da Vinci. New York, fără dată.
292. MACH, ERNST. Popular scientific lectures. Cchicagó, 1910.
293. ———, Die Analyse der Empfindungen. Jena, 1911 (Trad. engl.: Analysis of sensations. New York, 1959).
294. MACLEOD, ROBERT BRODIE. An experiemental investigation of brightness constancy, Archives Psych. 1932, No. 135.
295. ———. The effects of artificial penumbrae, etc. Miscellanea Psychologica, Albert Michotte, Louvain, 1947.
296. MACNICHOL, EDWARD F., Jr. Three-pigment color vision. Scient. Amer., dec. 1964, vol. 211, pp. 48—56.
297. MARTIN, J. L., BEN NICHOLSON și N. GABO, sub red. Circle. Intern. survey of constructive art. London, 1937.
298. MARX, MELVIN H, sub red. Psychological theory, New York, 1951.
299. Master bronzes. Albright Gallery, Buffalo. N. Y., 1973.
300. MATISSE, HENRI. Catalogue of Philadelphia Museum of Art, 1948.
301. MAY, RENATO. Il linguaggio del film. Milano, 1947.
302. MERLEAU-PONTY, MAURICE. Phénoménologie de la perception. Paris, 1945. (Trad. engl.: Phenomelogy of perception. New York, 1962).
303. METELLI, FABIO. Zur Theorie der optischen Bewegungsewahrnehmung. *În* Reports on the 24th Congress of the Deutsche Gesellschaft für Psych. Göttingen, 1965 pp. 85—91.
304. ———. Zur Analyse der phänomenalen Durchsichtigkeitserscheinungen. *În* Mühlher and Fischl (317) pp. 285—304.
305. METZGER, WOLFGANG, Beobachtungen über phänomenale Identität. Psychol. Forschung 1934, vol. 19, pp. 1—60
306. ———. sub red. Handbuch der Psychologie. Göttingen, 1966.
307. MICHOTTE, ALBERT. La perception de la causalité. Louvain, 1946.
308. ———. La perception de la causalité. Louvain. 1962.
309. MINGUZZI, GIAN FRANCO. Sulla validità della distinzione fra percezione di nessi causali, etc. *În* Kanizsa și Vicario (224) pp. 161—196.
310. MOCK, ELIZABETH și J. M. RICHARDS. An introduction to modern architecture. New York, 1947.
311. MOHOLY-NAGY, LASZLO. The new vision. New York, 1947.
312. MONDRIAN, PIET. Plastic art and pure plastic art. New York, 1945.
313. MORGAN, CLIFFORD T. Some structural factors in perception. *În* Blake și Ramsay (51) pp. 25—55.
314. MORINAGA, SHIRO și colab. Dominance of main direction in apparent transparency, Japan. Psychol. Research 1962, vol. 4, pp. 113—118.
315. MORIN-JEAN. Le dessin des animaux en Grèce d'après les vases peints. Paris, 1911.
316. MORRIS, DESMOND. The biology of art. London, 1962.
317. MUHLHER, ROBERT și JOHANN FISCHL, sub red. Gestalt und Wirklichkeit. Berlin, 1967.
318. MUNITZ, MILTON K. Theories of the universe. New York, 1957.
319. MUNSELL, ALBERT H. A grammar of color. New York, 1969.
320. MURCHISON, Carl, sub red. Psychologies of 1930, Worcester, Mass., 1931.
321. MUSATTI, CESARE L., Forma e assimilazione, Archivio italiano di psicologia 1931, vol. 9, pp. 61—156.
322. MUTHER, RICHARD. Geschichte der Malerei, Berlin, 1912.
323. MUYBRIDGE, Eadweard. The human figure in motion. New York, 1955.
324. NEMEROV, HOWARD. Gnomes and occasions. Chicago, 1973.
325. NEWMAN, EDWIN B. Versuche über das Gamma-Phänomen, Psychol. Forschung 1934, vol. 19, pp. 102—121.

326. NEWTON, SIR ISAAC. Mathematical principles. Berkeley, Calif., 1934.
327. NIJINSKY, ROMOLA, sub red. The diary of Vaslav Nijinsky. Berkeley și Los Angeles, 1968.
328. NOVOTNY, FRITZ. Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien, 1938.
329. O'CONOOR, FRANCIS V. Jackson Pollock. New York, 1967.
330. OGDEN, ROBERT MORRIS. The psychology of art. New York, 1938.
331. OLSON, DAVID R., sub red. Communication, media, and education. 73rd Yearbook of the Nat. Soc. for the Study of Education, Chicago. Sub tipar.
332. ——— . Cognitive development. New York, 1970.
333. ———și SUSAN M. PAGLIUSO, sub red. From perceiving to performing. Ontario Journal of Educational Research 1968, vol. 10, No. 3.
334. OPPÉ, A. PAUL. Right and left in Raphael's cartoons. Journal Warburg and Courtauld Inst. 1944, vol. 1, pp. 82—94.
335. OPPENHEIMER, ERIKA, Optische Versuche über Ruhe und Bewegung. Psychol. Forschung 1935, vol. 20, pp. 2—46.
336. OSBORNE, HAROLD. The art of appreciation. London., 1971.
337. OYAMA, TADASU, Figure-ground dominance, etc. Journal Exper. Psych. 1950, vol. 60, pp. 299—305.
338. OYAMA, TADASU și JUN-ICHI NAKAHARA. The effects of lightness, hue, and area upon apparent transparency. Japan. Journal Psych. 1960, vol. 31, pp. 35—48.
339. PANOFSKY, ERICH, Idea. Studien Bibl. Warburg, Leipzig, 1924, (Trad. engl.: Idea, Columbia, S. C., 1968).
340. ———. Die Perspektive als „symbolische Form." Vortrage Bibl. Warburg 1924—1925, pp. 258—330. Leipzig, 1927.
341. PANOFSKY, ERWIN și FRITZ SAXL. Melencolia I. Studien Bibl. Warburg. Leipzig, 1923.
342. PARSONS, JOHN HERBERT. An introduction to the study of colour vision. Cambridge, Eng., 1924.
343. PELT, JOHN VEDENBURGH VAN. The essentials of composition as applied to art. New York, 1913.
344. PENNINGTON, KEITH S. Advances in holography. Scient. Amer., feb. 1968, vol. 219, pp. 40—48.
345. PERROT, GEORGES și CHARLES CHIPIEZ. A history of art in Chaldaea and Assyria. London, 1884.
346. PEVSNER, NIKOLAUS. An outline of European architecture. Baltimore, 1943.
347. PHILOSTRATUS. Imagines. Loeb Class. Libr. No. 256. Cambridge, Mass., fără dată.
348. PIAGET, JEAN. Genetic epistemology, Columbia Forum, Fall 1969, vol. 12, pp. 4—11.
349. ———. Six psychological studies. New York, 1968.
350. ———și BÄRBEL INHELDER. La représentation de l'espace chez l'enfant. Paris, 1948. (Trad. engl.: The child's conception of space. New York, 1967).
351. ———. La représentation du monde chez l'enfant. Paris, 1926. (Trad. engl.: The child's conception of the world. New York, 1929).
352. PIRANDELLO, LUIGI. Quaderni di Serafino Gubbio, operatore. Firenze, 1925.
353. PISTON, WALTER. Harmony, New York, 1941.
354. PRATT, CARROLL C. The role of past experience in visual perception. Journal Psych. 1950, vol. 30, pp. 85—107.
355. PRESSEY, SIDNEY L., The influence of color upon mental and motor efficiency. Amer. Journal Psych. 1921, vol. 32, pp. 326—356.
356. PUFFER, ETHEL D. Studies in symmetry. Psychol. Monogr. 1903, vol. 4, pp. 467—539.
357. PULVER, MAX. Symbolik der Handschrift. Zürich, 1931.
358. RADIN, MAX. Music and medicine among primitive peoples. *În* Schullian și Schoen (393) pp. 3—24.
359. RAPAPORT, DAVIR și ROY SCHAEFER. Manual of diagnostic psychological testing. Publ. Josiah Macy, Jr. Foundation. New York, 1946.
360. RATHE, KURT. Die Ausdrucksfunktion extrem verkürzter Figuren. London, 1938.

361. RATOOSH, P. On interposition as a cue for the perception of distance. Proc. Nat. Acad. Sciences, 1949, vol. 35, No. 5, pp. 257—259.
362. RAUSCH, EDWIN. Struktur und Metrik figural-optischer Wahrnehmung. Frankfurt a.M., 1952.
363. ———. Zur Phänomenologie figural-optischer Dynamik. Psychol. Forschung 1950. vol. 23, pp. 185—222.
364. ———. Das Eigenschaftsproblem in der Gestalttheorie der Wahrnehmung. *În Metzger* (306) vol. 1, pp. 866—953.
365. READ, HERBERT. Education through art. New York, 1945.
366. REINACH, SALOMON. La représentation du galop dans l'art ancien et moderne. Revue Archéologique 1900—1901, vol. 36, pp. 217—251, 441—450; vol. 37, pp. 244—259; vol. 38, pp. 27—45, 224—244; vol. 39, pp. 1—11.
367. REISZ, KAREL. The technique of film editing. London, 1953.
368. REITMAN, FRANCIS. Psychotic art. New York, 1951.
369. REWALD, JOHN, Odilon Redon. *În* Redon, Moreau, Bresdin. Museum of Modern Art. New York, 1961.
370. RICE, CHARLOTTE. The orientation of plane figures as a factor in their perception by children. Child Devel. 1930, vol. 1, pp. 111—143.
371. RICHTER, MANFRED. Grundriss der Farbenlehre der Gegenwart. Dresden, 1940.
372. RIEGL, ALOIS. Barockkunst in Rom. Wien, 1923.
373. RODIN, AUGUSTE. L'art. Paris, 1951 (Trad. engl.: On art and artists. New York, fără dată).
374. ROMAN, KLARA G. Handwriting, a key to personality. New York, 1942.
375. RORSCHACH, HERMANN. Psychodiagnostics. New York, 1942.
376. ROSS, DENMAN W. A theory of pure design. New York, 1933.
377. RUBIN, EDGAR, Visuell wahrgenommene Figuren. Köbenhavn, 1921.
378. ———. Visuell wahrgenommene wirkliche Bewegungen. Zeitschr Psychologie 1927. vol. 103, pp. 384—392.
379. RUDRAUF, LUCIEN. L'annonciation. Étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture. Paris, 1943. (Rezumat engl. în Journal Aesth. Art Crit. 1949, vol. 7, pp. 325—354).
380. RUNGE, PHILIPP OTTO. Farbenkugel. Hamburg, 1810.
381. RUPP, HANS, Ueber optische Analyse. Psychol. Forschung 1923, vol. 4, pp. 262—300.
382. RUSHTON, W. A. H. Visual pigments in man. Scient. Amer. nov. 1962, vol. 207, pp. 120—132.
383. RUSKIN, JOHN. The elements of drawing in three letters to beginners. New York, 1889.
384. SCHACHTEL, ERNEST G. On color and affect. Psychiatry 1943, vol. 6, pp. 393—409.
385. ———. Projection and its relation to character attitudes, etc. Psychiatry 1950, vol. 13, pp. 69—100.
686. SCHÄFER, HEINRICH, Von ägyptischer Kunst, besonders der Zeichenkunst. Leipzig, 1922.
387. ———. Grundlagen der ägyptischen Rundbildnerei, etc. Leipzig, 1923.
388. SCHAEFER-SIMMERN, HENRY. The unfolding of artistic activity. Berkeley și Los Angeles, 1948.
389. SCHAPIRO, MEYER. On a painting of Van Gogh. View, Fall 1946, pp. 9—14.
390. ———. Rendering of nature in early Greek art. The Arts 1925, vol. 8, pp. 170—172.
391. SCHÖNBERG, ARNOLD. Harmonielehre. Leipzig. 1911. (Trad. engl.: Theory of harmony. New York, 1948).
392. SCHÖNE, WOLFGANG, Ueber das Licht in der Malerei. Berlin, 1954.
393. SCHULHAN, DOROTHY M. și MAX SCHOEN. Music and medicine. New York, 1948.
394. SENDEN, M. VON. Raum- und Gestaltauffassung bei operierten Blindgeborenen, etc. Leipzig, 1932.
395. SEGALL, MARSHALL H. și colab. The influence of culture on visual perception. Indianapolis, Ind., 1966.

396. SELZ, PETER. Alberto Giacometti. New York, 1965.
397. SEYMOUR, CHARLES, Jr. Dark chamber and light-filled room: Vermeer and the camera obscura. Art Bull. 1964, vol. 46, pp. 323—332.
398. SHAHN, BEN. The shape of content. Cambridge, Mass., 1957.
399. SHAWN, TED. Fundamentals of a dance education. New York, 1937.
400. SHERRINGTON, CHARLES. Man on his nature. New York, 1941.
401. SICKLES, WILLIAM R. Psycho-geometry of order. Psychol. Review 1944, vol. 51, pp. 189—199.
402. SKIRA, ALBERT, sub red. History of modern painting from Picasso to Surrealism. Geneve, 1950.
403. SPEARS, WILLIAM C. Assessment of visual preference and discrimination in the four-month-old infant. Journal Compar Physiol. Psych. 1964, vol. 57, pp. 381—386.
404. SPENGLER, OSWALD. The decline of the West. New York, 1932.
405. SPITZ, RENÉ A. The smiling response. Genetic Psych. Monogr. 1946, vol. 34, pp. 57—125.
406. SPOTTISWOODE, RAYMOND. Film and its technique. Berkeley și Los Angeles, 1951.
407. STEIN, GERTRUDE. Picasso. London, 1939.
408. STERN, WILLIAM. Ueber verlagerte Raumformen. Zeitschr. ang. Psych. 1909, vol. 2, pp. 498—526.
409. STORCK, KARL, sub red. Mozarts Briefe. Elberfeld, fără dată.
410. STRATTON, GEORGE M. Vision without inversion of the retinal image. Psychol. Review 1896, vol. 4, pp. 342—351, 466—471. Retipărit în Dennis (95) pp. 24—40.
411. SUTHERLAND, IVAN E. Computer displays. Scient. Amer., iunie 1970, vol. 222, pp. 58—81.
412. TEEVAN, RICHARD C. și ROBERT C. BIRNEY, sub red. Color vision. Princeton, N.J., 1961.
413. TERMAN, LEWIS M. și MAUD A. MERRILL. Measuring intelligence. Boston, 1937.
414. TERNUS, JOSEF. The problem of phenomenal identity. *În Ellis* (104) pp. 149—160.
415. TEUBER, HANS-LUKAS. Perception. *În* J. Field și colab. Handbook of Physiology, Section I, Neurophysiology, vol. 3, cap. 65, pp. 1595—1668. Washington, D.C., 1960.
416. THOMAS, E. LLEWELLYN. Movements of the eye. Scient. Amer., aug. 1968, vol. 219, pp. 88—95.
417. THOMPSON, D'ARCY. On growth and form. Cambridge, Eng., 1969.
418. THOULESS, ROBERT H. Phenomenal regression to the real object. Brit. Journal of Psych. 1931, vol. 21, pp. 339—359.
419. ———. A racial difference in perception. Journal Soc. Psych. 1933, vol. 4, pp. 330—339.
420. TINBERGEN, NIKO. The study of instinct. Oxford, 1951.
421. TORROJA, EDUARDO, Philosophy of structures. Berkeley și Los Angeles, 1967.
422. TURHAN, MÜNTAZ. Ueber räumliche Wirkungen von Helligkeitsgefällen. Psychol. Forschung, 1937, vol. 2, pp. 1—49.
423. VALÉRY, PAUL. Variété V. Paris, 1945.
424. VAN DER MEER, HENDRIKA CHRISTINA. Die Links- Rechts-Polarisation des phänomenalen Raumes. Groningen, 1958.
425. VASARI, GIORGIO, Vasari on technique. London, 1907.
426. VENTURI, LIONELLO, Il gusto dei primitivi. Bologna, 1926.
427. VICARIO, GIOVANNI. Il metodo dello smistamento nello studio della preferenza forma-colore. *În* Kanizsa (224) pp. 241—296.
428. VITRUVIUS POLLIO. The ten books of architecture. New York, 1960.
429. WADDINGTON, C. H. The character of biological form. *În* Whyte (452) pp. 43—52.
430. WALLACH, HANS. Brightness constancy and the nature of achromatic colors. *În* Henle (188) pp. 109—125.

431. ——— și ALICE GALLOWAY. The constancy of colored objects in colored illumination. Journal Exper. Psych. 1946, vol. 36. pp. 119—126.
432. ——— și D. N. O'CONNELL. The kinetic depth effect. *În* Henle (188) pp. 126—145.
433. WAPNER, S. și colab. Experiments on sensory-tonic field theory of perception. Journal Exper. Psych. 1951, vol. 42, pp. 341—345.
434. WEBER, CHRISTIAN O. Homeostasis and servo-mechanisms for what? Psychol. Review 1949, vol. 56, pp. 234—239.
435. WEBSTER, J. CARSON. The technique of impressionism. College Art Journal, nov. 1944, vol. 4, pp. 3—22.
436. WEINHANDL, FERDINAND, sub red. Gestalthaftes Sehen. Darmstadt, 1960.
437. WEISS, PAUL A. One plus one does not equal two. *În* G. C. Quarton, sub red. The Neurosciences, New York, 1967.
438. WEIZSÄCKER, CARL FRIEDRICH VON. Zum Weltbild der Physik. Stuttgart, 1949.
439. WELLESZ, EGON. Arnold Schönberg. Leipzig, 1921.
440. WERNER, HEINZ, Comparative psychology of mental development. Chicago, 1948.
441. ——— și BERNARD KAPLAN. The developmental approach to cognition. Amer. Anthropologist 1956, vol. 58, pp. 866—880.
442. ——— și SEYMOUR WAPNER. Studies in physiognomic perception, I. Journal Psych. 1954, vol. 38. pp. 51—65.
443. WERTHEIMER, MAX. Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung. Zeitschr. Psych. 1912, vol. 61, pp. 161—265. (De asemenea în Wertheimer. Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie. Erlangen, 1925.)
444. ———. Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II. Psychol. Forschung 1923, vol. 4, pp. 301—350.
445. ———. Laws of organization in perceptual forms. *În* Ellis (104) pp. 71—88.
446. ———. Gestalt theory. Social Research 1944, vol. 11, pp. 78—99.
447. WERTHEIMER, MICHAEL. Hebb and Senden on the role of learning in perception. Amer. Journal Psych. 1951, vol. 64, pp. 133—137.
448. WHITE, JOHN. The birth and rebirth of pictural space. New York, 1972.
449. ———. și JOHN SHEARMAN. Raphael's tapestries and their cartoons. Art Bull. 1958, vol. 40, pp. 193—222, 299—324.
450. WHITE, T. H. The sword in the stone. New York, 1939.
451. WHYTE, LANCELOT LAW. The unitary principle in physics and biology. New York, 1949.
452. ———. sub red. Aspects of form. Bloomington, Ind., 1961.
453. WIENER, NORBERT. The human use of human beings. Boston, 1950.
454. WIGHT, FREDERICK S. Henry Moore: the reclining figure. Journal Aesth. Art Crit. 1947, vol. 6, pp. 95—105.
455. WILHEIM, RICHARD. The secret of the golden flower. Cu un comentariu de C. G. Jung. New York, 1938.
456. WITKIN, H. A. și colab. Psychological differentiation. New York, 1962.
457. WITKIN, H. A. The nature and importance of individual differences in perception. *În* Bruner și Krech (67) pp. 145—170.
458. WITTGENSTEIN, LUDWIG. Philosophische Untersuchungen. Frankfurt a. M., 1967. (Trad. engl.: Philosophical investigations. New York, 1968).
459. WITTKOWER, RUDOLF. Architectural principles in the age of humanism. New York, 1965.
460. WÖLFFLIN, HEINRICH. Renaissance und Barock. München, 1888. (Trad. engl.: Renaissance and Baroque, Ithaca, N. Y., 1967).
461. ———. Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel, 1941.
462. ———. Kleine Schriften. Basel, 1946.
463. ———. Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. *În* Wölfflin (462) pp. 13—47.
464. ———. Ueber Abbildungen und Deutungen. *În* Wölfflin (461) pp. 96—105.
465. ———. Zur Interpretation von Dürers „Melancholie". *În* Wölfflin (461) pp. 96—105.
466. ———. Ueber das Rechts und Links im Bilde. *În* Wölfflin (461) pp. 82—96.
467. ———. Principles of art history. New York, 1950.
468. ———. Classic art. London, 1952.
469. WOODWORTH, ROBBERT S. Experimental psychology. New York, 1939.
470. ——— și HAROLD SCHLOSBERG. Experimental psychology. New York, 1954.
471. WORRINGER, WILHELM. Abstraktion und Einfühlung. München, 1911. (Trad. engl.: Abstraction and empathy. New York, 1963).
472. WULF FRIEDRICH, Tendencies in figural variation. *În* Ellis (104) pp. 136—160.
473. WULFF, Oscar. Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht. *În* Kunstwiss, Beitrage August Schmarsow gewidmet. Leipzig, 1907.
474. YARBUS, ALFRED L., Eye movements and vision. New York, 1967.
475. YEATS, W. B. The collected poems. New York, 1951.
476. YIN, ROBERT K. Looking at upside-down faces. Journal Exper. Psych. 1969, vol. 81, pp. 141—145.
477. ZAJAC, J. L. Studies in perspective. Brit. Journal Psych. 1961, vol. 52, pp. 333—340.
478. ZUCKERKANDL, Victor, Vom musikalischen Denken. Zürich, 1964. (Trad. engl.: The sense of music. Princeton, N.J., 1959).
479. ———. Die Wirklichkeit der Musik. Zürich, 1963. (Trad. engl.: Sound and symbol. New York, 1956).

INDICE

Abbott, E. A., 204
Abstractizare, 152
Abstracţie, 171
Adaptare, 144, 305, 330
Adîncime, 33, 135—138, 221—301, 309, 311
Agnozie, 55, 65
Albers, Josef, 254, 258, 347, 357, 363
Alberti, Leon Battista, 63, 65, 281, 283, 304
Alexander, Christopher, 67, 68
Allesch, Johannes von, 355, 363, 420
Al treilea om, 324
Alschuler, Rose H., 133
Ambiguitate, 63, 230
Ames, Adalbert, 274, 275, 291
Analiza frumosului, 117, 223
Anamorfoze, 260
Anatomie, 164
Archipenko, Alexander, 412
Arcimboldo, Giuseppe, 94
Arhitectură, 39, 44, 242, 245, 272, 403, 418, 437
Arhitectură barocă, 417
Aristotel, 90, 296, 334, 444
Armonie, 341
Arp, Hans (Jean), 236
Arta schizofrenicilor, 154, 155
Artă abstractă, 147, 447
Artă bizantină, 153, 154
Asemănare, 90—99, 141
Asimilarea culorilor, 357
Aspecte, 116—119, 138—141
Atonalitate, 43
Attneave, Fred, 180, 230

Bach, Johann Sebastian, 431, 436
Badt, Kurt, 72, 354
Baer, Karl von, 184
Balzac, Honoré de, 432
Barlach, Ernst, 129
Bartenieff, Irmgard, 399
Baudelaire, Charles, 179
Bazin, André, 259
Beale, Joan L., 46
Beardsley, Aubrey, 229
Bergson, Henri, 158, 394, 402
Berkeley, George, 434
Berlin, Brent, 328, 329
Bernini, Lorenzo, 220, 273, 413
Biernson, George, 338
Binney, Jane, 437
Biserica San Pietro, 437
Blake, Peter, 71
Blanc, Charles, 333
Boccaccio, Giovanni, 144
Borromini, Francesco, 247, 273
Bouvard şi Pécuchet, 156
Bower, T. G. R., 114, 171
Bowie, Henry, 408
Braque, Georges, 145, 228, 299, 325, 441
Brâncuşi, Constantin, 86
Bretz, Rudy, 385
Britsch, Gustaf, 20, 176, 319
Brown, J. F., 379, 411
Brueghel, Pieter, 43, 99, 103, 424
Bruno, Giordano, 296
Bunăvestiri, 151
Burchartz, Max, 406

Cadru vertical-orizontal, 187—192
Calcule grafice pe ordinator, 117
Cal în galop, 412
Cald şi rece, 363
Cameră obscură, 283
Camuflaj, 180, 306
Caravaggio, Michelangelo da, 148, 312, 321
Carey, Susan, 67, 68
Caricaturi, 418
Carpenter, James M., 320, 321
Catedrala Notre-Dame din Paris, 45
Cennini, Cennino, 281
Cercul primordial, 179—184
Cézanne, Paul, 50, 51, 53, 100, 143, 145, 292, 318, 320, 321, 340, 347, 407, 444
Chaplin, Charles, 71
Chesterton, G. K., 118
Chevreul, Michel Eugène, 357
Chirico, Giorgio de, 298, 300
Cimpanzei, 56
Ciuan Ţzu, 88
Clark, Arthur B., 206
Clarobscur, 312, 318
Clasicism, 79
Claudius, Matthias, 434
Cocteau, Jean, 71, 208
Cohen, Morris R., 71
Combinarea aditivă şi substractivă a culorilor, 257, 337, 357,
Complexitate, 71, 72, 389
Comportament motor, 169, 176—179, 195—196
Comportament organic şi anorganic, 391
Comprimarea spaţiului, 291
Concavitate. *Vezi* Convexitate şi Concavitate
Concepte: perceptuale, 57—59, 172; reprezentaţionale, 174—176
Configuraţie de tip „raze solare", 184
Constantă perceptuală, 113, 115, 271, 279, 304, 306, 310, 330
Contur, 147, 195, 222—229
Contrastul culorilor, 357
Convergenţa spaţiului, 280—281, 288
Convexitate şi concavitate, 228, 233, 234, 243—245
Copii, 133, 149, 168—220
Corballis, Michael C., 46
Corot, Jean Baptiste, 347
Cub, 70, 115, 218, 258, 262, 263, 264, 265, 267, 423
Cubism, 85, 139
Cubist, 280, 301
Culoare, 174, 254, 323, 330—365, 420
Culori complementare, 338—339, 347, 351—356
Culori superficiale şi culori peliculare, 323
Cusanus, Nicolas, 296

Dans, 367, 368, 374, 395—399, 437
Darwin, Charles, 434
David, Jacques Louis, 333
Dean, Alexander, 48
Dedaleum, 380
Deformare, 258—261, 264, 272, 411, 417, 418
Delacroix, Eugène, 103, 126, 188, 309, 318, 333, 347, 353, 354, 355
Delsarte, François, 396
Densitatea suprafeţei, 224
Deren, Maya, 374, 384
Descartes, René, 353, 354
De Stijl, 414
Dezvoltarea figurii, 168—220
Diagonală, 175
Diferenţiere. Vezi *Nivelare*
Dinamică, 26, 253, 399, 400—431, 432. *Vezi şi* Forţe vizuale
Doctrina iluzionistă, 107, 199
Doesburg, Theo van, 269, 414
Donatello, 413
Dreapta şi stînga, 46—49
Driver, S. R., 303
Dürer, Albrecht, 72, 107, 167, 172, 204, 223, 283, 323, 324, 364, 444
Duncan, Isadora, 396
Duncker, Karl, 373

Echilibru, 25—54, 401
Echivalenţa stimulilor, 57
Efectul de tunel, 381
Efectul Purkinje, 331
Ehrenfeld, Christian von, 19
El Greco, 36, 40, 100, 358, 360, 361, 404, 405, 418
Eliot, T. S., 56, 405
Emoţie, 332
Empatie, 435
Entropie, 49, 50
Euclid, 281
Expresie, 362, 432—447
Expresie facială, 433
Expresionism, 79

Fabulele lui Esop, 199
Factor de reflecţie. *Vezi* Intensitate luminoasă
Féré, Charles, 362
Ferestre, 241—242
Figură şi fond, 130, 223, 225—235, 373
Figuri reversibile, 228
Film, 144, 207, 292, 301, 321, 368, 374, 377, 394, 408; montaj de film, 384—385
Filostrat, 252
Fiziognomonie, 434

Flaherty, Robert, 374
Flaubert, Gustave, 156
Forțe vizuale, 31—33, 385. *Vezi și* Dinamică
Formă, 106—167; formă și culoare, 329—333
Formă topologică, 180
Fotografie, 163, 413
Fragmentare, 89—90, 129
Freud, Sigmund, 49, 50, 444
Friedländer, Max J., 344, 436

Gaffron, Mercedes, 47, 48
Galton, Francis, 116
Gehrcke, E., 309
Gellermann, Louis W., 108
Geometrie analitică, 65
Géricault, Théodore, 412
Gesell, Arnold, 171
Giacometti, Alberto, 118, 147, 260, 418
Gibson, Eleanor J., 271
Gibson, James J., 235, 251, 275, 278, 289
Giedion, Siegfried, 258
Giotto, 144, 154, 424, 429, 430
Gîndirea omului primitiv, 153, 172, 315, 440
Goethe, Johann Wolfgang, 21, 84, 107, 309, 335, 439, 440; Goethe despre culoare, 321, 334, 347, 353, 364
Gogh, Vincent van, 38, 100, 155, 277, 291, 331, 347, 354, 365, 394, 407, 439
Goldstein, Kurt, 362
Gombrich, E. H., 63, 100, 186
Goodenough, Florence, 187
Goodman, Nelson, 345
Goodnow, Jacqueline, 177, 180
Gottlieb, Adolph, 42
Goude, Gunnar, 29
Gradienți, 42, 275—279, 305, 306, 309
Grafologie, 407
Graves, Maitland, 36, 39
Gravitație, 37, 43, 111, 189
Greenough, Horatio, 44
Gris, Juan, 145, 146
Grünewald, Mathias, 48, 100

Hamlet, 370
Hattwick, La Berta Weiss, 133
Heider, Fritz, 394
Helmholtz, Hermann von, 250, 251, 336, 339
Helson, Harry, 144, 330
Hemianopie, 81
Hering, Ewald, 313, 335, 336, 346
Hiler, Hilaire, 341
Hjortzberg, Inga, 29
Hochberg, Julian, 69
Hodler, Ferdinand, 156
Hölzel, Adolf, 343
Hogarth, William, 117, 156, 223
Holbein, Hans, 225, 260
Holografie, 144, 271
Horner, W. G., 380
Hurvich, Leo, 335, 357

Identificare, 330, 341, 383
Ierarhie, 199—200, 294, 373
Iluminare, 143, 304, 305, 307—309, 315, 316, 319, 323, 330
Iluzii optice, 272, 290, 408—411
Imaginație, 149
Imaginea corpului, 397—399
Imagini eidetice, 116
Imagini remanente, 116, 288, 339
Impresionism, 324, 338
Incandescență, 305, 322, 323
Infinitate, 296
Influența trecutului, 60—63
Informație vizuală, 163
Ingres, Jean Auguste, 159, 160
Inhelder, Bärbel, 180
Instinctul morții, 50
Intelect, 59, 164, 336
Intensitate luminoasă, 304
Interacțiunea culorilor, 356—358
Itten, Johannes, 363
Izomorfism, 75, 437

Jacobson, Egbert, 343
James, William, 436
Jameson, Dorothea, 335, 357
Jonas, Hans, 181, 406
Judecata lui Paris, 134
Julesz, Bela, 235
Jung, Carl Gustav, 315

Kandinsky, Wassily, 39, 152, 356, 362, 364, 395, 404, 413, 415
Kanisza, Gaetano, 61
Kant, Immanuel, 230, 333
Katz, David, 323, 330
Kay, Paul, 328, 329
Kellogg, Rhoda, 187
Kennedy, John M., 224

Kerschensteiner, Georg, 119, 188
Kinestezie, 110, 111, 172, 271, 373, 397—399
Kircher, Athanasius, 334
Klee, Paul, 145, 222, 251, 258, 342, 347
Kleist, Heinrich von, 397
Knubel, Franz Rudolf, 423
Köhler, Wolfgang, 18, 56, 80, 410, 438, 442
Koffka, Kurt, 18, 330
Kohler, Ivo, 80
Kopfermann, Hertha, 109, 252

Laban, Rudolf von, 399
Lambert, J. H., 342
Lange, Julius, 217
Langfeld, Herbert S., 43
Laocoon, 371
Lashley, Karl, 57
Lau, E., 309
Lavater, Johann Kaspar, 434
Lecomte du Noüy, Pierre, 377
Le Corbusier, 40
Legea lui Emmert, 288
Léger, Fernand, 128
Leonardo da Vinci, 75, 164, 167, 278, 283, 294, 318, 321, 403
Lessing, Gotthold Ephraim, 371
Levertov, Denise, 355
Liebmann, Susanne, 358
Limbă, 16, 198, 440
Linie, 187, 222—225
Lipchitz, Jacques, 145, 146, 148, 238, 239, 240, 244
Lipps, Theodor, 435
Locke, John, 260
Löwenfeld, Viktor, 199, 200
Löwy, Emanuel, 218
Lomazzo, Giovanni Paolo, 220, 415
Lucretius, 75, 296
Lumină, 302—325
Luria, A. R., 239
Lyons, John, 186

Mach, Ernst, 121, 310, 318
MacNichol, Edward F., 336
Magritte, René, 279
Maillol, Aristide, 245, 246
Manet, Edouard, 38, 39, 86, 87
Mantegna, Andrea, 46, 127
Marcat și nemarcat, 186
Marey, Jules-Etienne, 377
Marionete, 397
Matisse, Henri, 22, 145, 148, 175, 196, 225, 231, 232, 239, 333, 344, 358, 423
Maxwell, James Clerk, 337
Mărime, 199—202
Meer, H. C. von der, 48, 49
Méliès, Georges, 384
Melville, Herman, 21
Memorie, 76, 368
Merleau-Ponty M., 398
Metamorfozele, 181
Metelli, Fabio, 81, 84, 374
Metoda „egipteană", 119—124, 132, 159, 207, 219, 263
Metzger, Wolfgang, 381
Michelangelo, 46, 79, 90, 130, 142, 163, 274, 408, 446; arhitectura lui Michelangelo, 220, 416, 420, 424, 437, 438
Michotte, Albert, 381, 386, 387, 388, 389, 390, 395, 398
Microscop electronic, 309,
Minguzzi, Gian Franco, 379
Mișcare, 235, 279, 366—399; reprezentarea mișcării, 412—413. *Vezi și* Mișcare gamma
Mișcare gamma, 427
Mișcare stroboscopică, 366, 379, 384, 385, 423, 430
Mișcări oculare, 48, 103, 370
Mizgăleli, 156
Mobil, 370
Mock, Elizabeth, 39
Mondrian, Piet, 44, 71, 152, 158, 192, 222, 407, 414, 436
Moore, Henry, 223, 244, 245, 246, 291, 292, 394, 418, 419
Mori de vînt, 414
Morin-Jean, 138
Morinaga, Shiro, 257
Mormoloci, 202—203
Morris, William, 40
Moscani, Giuseppe, 91
Mozart, Wolfgang Amadeus, 368
Multistabilitate, 230
Munsell, Albert, 340, 342, 343
Musatti, Cesare L., 90, 91
Muther, Richard, 159
Muybridge, Eadweard, 413
Muzică, 53, 98, 135, 199, 256, 344, 345, 346, 368, 370, 384, 421

Nagel, Ernest, 71
Negru și alb, 328
Nemerov, Howard, 402
Nevelson, Louise, 43
Newman, Edwin B., 427
Newton, Issac, 71, 334, 339, 341
Nicholson, Ben, 72
Nijinsky, Vaslav, 154
Nivelare și diferențiere, 78—79, 357
Numele culorilor, 329, 341

Oblicitate, 175, 189, 192—194, 265, 275, 279, 413—417
Olson, David, R., 175
Omul din Aran, 374
Oppenheimer, Erika, 373, 375, 411
Organul vorbirii, 441
Orientare în spațiu, 44, 108—112, 311
Ornament, f59
Ostwald, Wilhelm, 340, 342, 343, 344
Ovidiu, 181
Oyama, Tadasu, 257

Palazzo Spada, 273
Palladio, Andrea, 294
Palucca, Gret, 395, 443
Panofsky, Erwin, 294
Parabolă, 437
Paralaxă, 270, 271
Parcimonie, 71
Partea de sus și partea de jos, 43—46
Pattillo, Allen, 339
Părți, 88—90, 194—199
Peisaje chinezești, 252
Perceperea cauzalității, 385—389
Personificarea naturii, 439
Perspectivă, 259, 316; aeriană, 279; centrală, 122, 209, 282—285, 293—296; răsturnată, 264—266; izometrică, 263—269, 280, 294, 296
Pevsner, Nikolaus, 293, 402
Piaget, Jean, 180, 184, 186, 227, 302, 392
Piața San Marco, 273
Piața San Pietro, 273
Picasso, Pablo, 85, 90, 94, 101, 109, 127, 129, 140, 141, 148, 154, 196, 215, 225, 228, 266, 299, 394, 407, 424, 443, 444, 445; afirmații ale lui Picasso, 145, 146, 365
Pictură australiană, 204
Pictură de pardoseală, 45
Pictură de plafon, 46
Pictură japoneză, 269, 280, 324, 408
Piero della Francesca, 281, 428, 429
Piéron, H., 377
Piles, Roger de, 312
Piramidă vizuală, 271
Piranesi, Giovanni Battista, 278, 291
Piston, Walter, 98
Plafonul Capelei Sixtine, 46, 142, 446
Plan, 135—138
Platon, 56, 274
Pliniu, 108
Pollock, Jackson, 43, 46
Pondere, 37—40
Poussin, Nicolas, 333, 348
Povestea lui Gengi, 268
Preferințe pentru culori, 365
Pregnanță, 78
Principiul plăcerii, 49
Profil, 123
Proiecție în spațiu, 112—115, 142
Proporție, 52
Psihanaliză, 444
Puffer, Ethel, 38
Puritatea culorilor, 346

Racursi, 124—129, 272
Rafael, 47, 340, 364
Rame, 241—242
Ratoosh, Philburn, 250, 251
Rață-iepure, 105
Rausch, Edwin, 290, 408, 409, 411, 417
Read, Herbert, 210
Realism, 142—144; realism naiv, 107
Rectangular, 188—190
Redon, Odilon, 327
Regulile grupării, 90—94, 381
Reinach, Salomon, 412
Remanența figurii, 410
Rembrandt, 16, 42, 47, 72, 154, 225, 307, 314, 323, 340, 444; culoarea la Rembrandt, 356; lumina la Rembrandt, 279, 303, 305, 300, 321, 322
Révész, G., 330
Rice, Charlotte, 180
Richards, J. M., 39
Richter, Manfred, 338
Riegl, Alois, 424
Rodin, Auguste, 86, 148, 414, 419, 424
Ross, Denman W., 33, 52

Rubens, Peter Paul, 72, 133, 172, 318, 321, 355
Rubin, Edgar, 227, 230, 231, 233
Rudrauf, Lucien, 151
Runge, Philipp Otto, 342
Rupp, Hans, 227
Ruskin, John, 356, 439

Schachtel, Ernest, 332
Schäfer, Heinrich, 121, 124
Schaefer-Simmern, Henry, 20, 23, 319
Scheffler, Horst, 268
Schelet structural, 28, 102—105, 111, 112, 385
Scheme, 172, 175
Schlemmer, Oskar, 122
Schlosberg, Harold, 339
Schönberg, Arnold, 208, 344
Schöne, Wolfgang, 331, 340
Schopenhauer, Arthur, 154, 335
Schröder, Sonnenstern, Friedrich, 155, 156
Sculptură, 129, 211—213, 243—245, 313, 371
Sculptură asiriană, 219
Sculptură grecească, 218
Secțiunea de aur, 82
Semproni, Pio, 95, 96
Sesshu, 324
Seurat, Georges, 143, 277
Shahn, Ben, 106
Shakespeare, William, 371
Sherrington, Charles, 378
Simbolism, 107, 170, 293—296, 321—325, 441, 443—447
Simetrie, 36, 45, 46, 78, 127, 152, 161, 217, 233, 287, 382
Simmel, Marianne, 394
Simplitate, 67—75; principiul simplității, 67, 75, 80, 113, 130—131, 249, 261, 309, 400, 401
Simț tactil, 171
Simultaneitate, 369
Societatea de transport din Londra, 164
Spații negative, 239—241
Spațiu anizotropic, 43, 289
Spațiu euclidian, 288, 289
Spațiu bidimensional, 203—207,
Spațiu piramidal, 287—293
Spațiu suprarealist, 298—299
Spencer, Herbert, 184
Spinoza, Baruch, 67
Stein, Gertrude, 85
Stereoscopie, 270
Stereotipii, 435
Strălucire, 303, 304—306, 308, 310, 318, 319, 358
Structură indusă, 26
Subdiviziune, 81—84, 254
Substractiv. *Vezi* Combinarea aditivă și substractivă a culorilor
Suprapunere, 129—135, 249—253, 419

Teatru, 48, 375
Tensiune vizuală. *Vezi* Dinamică
Teoria gestaltistă, 18, 75, 79, 436
Teoria informației, 69
Teoria intelectualistă, 170—172
Termodinamică, 49
Ternus, Josef, 382
Testul Rorschach, 239, 332, 403
Testul Stanford-Binet, 189
Thoma, Hans, 421, 422
Thompson, D'Arcy, 406
Thouless, Robert, 288
Timeus, 56
Timp, 366—372, 378
Tintoretto, 296, 415
Tipografie, 44
Tițian, 72, 149, 163, 312, 318, 320, 340, 444
Torroja, Eduardo, 80
Toulouse-Lautrec, Henri de, 40, 428
Transparență, 254—258, 301, 308, 309
Trăsături structurale, 69

Țara suprafețelor plane, 204

Umbre, 312, 313—318, 319, 321
Umbrire, 319, 320
Umor, 158
Ursa Mare, 94

Vasari, Giorgio, 274
Venus din Willendorf, 213, 215
Vicario, Giovanni, 331
Vitruvius, Pollio, 265, 274
Volum, 310, 316, 321, 355, 374, 419

Waddington, C. H., 90
Wagner, Richard, 256
Wallach, Hans, 410
Wapner, Seymour, 410